Neue
Zeitschrift für Musik.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Acht und dreißigster Band.

(Januar bis Juni 1853.)

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Weimar, R. Franz in Halle, A. Gathy in Paris, F. Gleich in Leipzig, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, J. Heller in Prag, L. Kindscher in Dessau, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, E. Krüger in Emden, O. Lorenz in Winterthur, A. Müller in Darmstadt, R. Pohl in Dresden, F. Präger in London, J. Raff in Weimar, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, J. Schäffer in Berlin, R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Dresden, Th. Thrämer in Dorpat, Th. Uhlig in Dresden, R. Wagner in Zürich, C. F. Weitzmann in Berlin, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,
bei Bruno Hinze.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 1. Den 1. Januar 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zum neuen Jahr.

Von

F. Brendel.

Bringt es die Sitte mit sich, beim Jahreswechsel Vergangenes und Künftiges betrachtend zu überschauen, so erscheint eine solche Aufgabe bei dem von uns vor einem Jahre aufgestellten Programm um so nothwendiger.

Als ich in Nr. 1 vom vorigen Jahre das erwähnte Programm mittheilte, sprach ich aus, daß der Zeitpunkt gekommen, wo ein entschiedeneres Vorgehen möglich geworden sei, dies insbesondere durch die immer sichtbarer werdende Hinfälligkeit der bisherigen Kunst und der gegenwärtigen Zustände derselben einerseits, anderseits durch R. Wagner's Leistungen, so wie dadurch, daß sich eine größere Zahl Gleichgesinnter zusammenfand. Ich bezeichnete die Tendenz dies. Bl., dem großen Umschwunge, welcher sich vorbereitet, als Organ zu dienen, ich erklärte, daß es nothwendig geworden sei, entschiedener als früher in die Bewegung einzutreten, und zu diesem Zweck eine polemische Stellung einzunehmen, ich bezeichnete als Ziel eine vollständige Erneuung des künstlerischen Bewußtseins.

Leser, welche dem Gange dies. Bl. seit einer längeren Reihe von Jahren gefolgt sind, wissen, daß diese Wendung nicht eine äußerliche und zufällige, nicht etwa eine von der früher verfolgten Richtung abweichende war, im Gegentheil, daß unsere bisherige Entwicklung mit Nothwendigkeit zu derselben hingeführt hat, und diese Wendung somit als Erfüllung des früher Erstrebten betrachtet werden muß.

Vergleichen wir das Vorausgegangene mit dem neuerdings aufgestellten Princip, so ergiebt sich, wie Jenes durch Dies zu einem ersten befriedigenden Abschluß gelangt ist, wie das früher nur vereinzelt Ausgesprochene, aber doch schon entschieden Angestrebte, hier zuerst als vollständiges System auftrat. Viele jener Sätze, welche neuerdings Wagner mit so viel Erfolg geltend gemacht hat, sind in diesen Bl. durch uns zuerst zur Anregung gekommen; — ich rechne dahin, um nur Einiges beispielsweise anzuführen, unsere Uebereinstimmung über die Bedeutung und Aufgabe der gegenwärtigen Kritik, unsere Uebereinstimmung über den Entwicklungsgang der neueren Instrumentalmusik und den durch die neunte Symphonie im Wesentlichen erfolgten Abschluß, unsere Ansicht über Kirchenmusik und das Oratorium, unseren Kampf gegen jenes einseitige, in sich abgeschlossene Musikerthum, so wie gegen allen musikalischen Formalismus überhaupt — wir aber vermochten anfangs nur langsameren Schrittes einen solchen Umschwung einzuleiten, weil für diese Ideen noch zu wenig Boden

vorhanden war. Unsere Aufgabe bestand darin, das Terrain zu ebenen, die Empfänglichkeit zu wecken, die Gemüther zu stimmen für Das, was nun kommen sollte, natürlich uns selbst noch in so weit unbewußt, als wir noch nicht wissen konnten, von woher die Erfüllung kommen würde, da wir das Ziel überhaupt noch nicht so nahe glaubten.

Zum Beleg, daß früher die Zeit noch keineswegs reif war, um schon vor längeren Jahren mit der gegenwärtigen Entschiedenheit hervorzutreten, daß wir damals zufrieden sein mußten, wenn es uns gelang, die Bahn des Fortschritts überhaupt zu betreten, genügt ein Blick auf die Trivialitäten, aus denen wir uns herausarbeiten mußten. Als wir strengere Forderungen an die Oper stellten, war der Unsinn des gesprochenen Dialogs noch allgemein üblich; daß unsere Kirchenmusik unendlich weit von wirklich kirchlichem Geiste entfernt sei, gestanden nur Wenige zu. Ganz vereinzelt standen die Versuche einer principiellen Betrachtung, ganz vereinzelt die Versuche, die Tonkunst in ihrer Beziehung zum großen Ganzen, zu dem allgemeinen geistigen Leben, zu erfassen; in den ästhetischen Grundbegriffen herrschte eine grenzenlose Verwirrung. Daß Vieles, was einst groß und schön, in der Gegenwart mehr und mehr an Berechtigung verliere, daß ganze Gattungen der Kunst sich auszuleben begannen, wagten nur die Wenigsten sich einzugestehen; wir zuerst brachten — um sogleich an das Bezeichnendste dafür zu erinnern — den Ausdruck „überwundener Standpunkt", damals unter lebhaftem Widerspruch, während jetzt das Meiste von Dem, was wir früher geltend machten, schon in das Leben übergegangen ist. Was die moralische Haltung der Kritik betrifft, so erwähnte ich schon vor Kurzem, wie es früher damit stand. Wir zuerst machten u. A. den Versuch, Werke von Mitarbeitern ganz in derselben Weise wie die Fremder zu besprechen.

Indem ich alles Dies ausspreche, indem ich darauf hindeute, was mir vor Jahren als die nächste Aufgabe erschien, scheint es, als wolle ich die glänzende Entwicklung ignoriren, welche diese Bl unter R. Schumann's Leitung gehabt haben; es scheint, als ob ich die großen Verdienste, welche dieser sich erworben hat, zu verkennen geneigt sei. Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Die nächste Veranlassung zur Gründung dieser Bl. war durch die abgeschmackten Beurtheilungen gegeben, welche die neue Kunstepoche, welche damals z. B. Chopin erfuhr. Es war die Absicht, ein Organ zu besitzen, welches gleichen Schritt hielt mit der Kunst, bestimmt an der Spitze des Fortschritts zu stehen, nicht mühselig nachzuhinken, wie bis dahin meist der Fall, und den Künstlern das Aufkommen noch zu erschweren. Schumann hatte jene auf Beethoven folgende Kunstblüthe vor sich, welche jetzt so ziemlich abgeschlossen vor uns liegt, und seine Aufgabe war es daher, Franz Schubert, Chopin, Berlioz (in den ersten Jahrgängen dies. Bl.), Mendelssohn, Gade und alle die Künstler, welche in diese Zeit fallen, in das Leben einzuführen. In welcher trefflichen Weise er dies gethan, ist allgemein anerkannt, und er hat sich dadurch bleibende Verdienste erworben. Als ich Schumann folgte, hatte ich von Kunsterscheinungen, die noch nicht mit dem Leben vermittelt waren, zunächst Schumann selbst als Tonsetzer, später R. Franz, vor mir. Wenn ich demnach Schumann's Tondichtungen zum nächsten Gegenstand der Besprechungen machte, so handelte ich nicht blos in dem Geiste, den er selbst gegen die anderen Tonsetzer dieser Epoche bewährt hatte, ich war zugleich durch den Gang der Sache darauf geführt worden, und nur der Redseligkeit eines „Wohlbekannten" war es vorbehalten, diese Vorgänge neuerdings in seiner confusen Weise zur Darstellung zu bringen, und zu entstellen. Zugleich aber erwuchs für mich, wie schon aus dem oben Gesagten hervorgeht, eine andere Aufgabe. Schumann's Wirken war ein mehr praktisches, unmittelbar künstlerisches, die theoretische, wissenschaftliche Seite war bis dahin zurückgestellt worden, wiewohl Dr. Krüger schon in diesem Sinne gearbeitet hatte; sie war mit Recht zurückgestellt worden, da man es zunächst noch mit einer lebendigen Kunst zu thun hatte. Jetzt aber folgte die Zeit des Ueberganges, und es kam darauf an, eine klare Einsicht über den zurückgelegten Weg zu gewinnen, jetzt folgte die Zeit, wo die Kritik mehr und mehr in den Vordergrund zu treten berufen war, die Zeit der bewußten Orientirung über Lebenskräftiges und Veraltendes, und weiterhin mußte daher auch ein verneinendes Element mehr und mehr das Uebergewicht erlangen.

Uebersehen wir den Entwicklungsgang dieser Bl., so erscheint derselbe als ein durchaus consequenter, es ist eine organische Entfaltung darin erkennbar, und als neuestes Resultat trat folgerichtig endlich die Parteinahme für Wagner hervor. Jetzt wurde die Unterstützung Wagner's für uns die förderlichste. Indem er mit dem Bisherigen brach, und sich abgeschlossen in sich hinstellte, machte er zur That, was uns als Ziel vorgeschwebt hatte. Unsere bisher auf sich allein beschränkte Kritik sah jetzt eine künstlerische Verwirklichung vor sich, schöner und herrlicher, als sie irgend hatte erwarten können. Endlich waren es einzelne jener großen, schöpferischen, ihm allein angehörenden Gedanken, welche, auch für uns neu und überraschend, nun mit einem Male das ganze Gebiet vollständig erhellten, und auf das Bestimmteste er-

kennen ließen, was zu thun sei, jene Gedanken, welche uns in Wagner, so weit wir zu beurtheilen vermögen, den productivsten Geist der Gegenwart erkennen lassen, denjenigen, der weiter als alle anderen Schriftsteller und Künstler vorgeschritten, dem es am vollständigsten gelungen ist, das Gebiet der Zukunft zu erobern.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt, was auf diesem neuerrungenen Standpuncte im Laufe eines Jahres geschehen ist, bezeichnen wir das Erreichte, so wie das, was der Zukunft vorbehalten, noch zu erstreben ist. Wenn wir betrachten, wie die Dinge beim Beginn des vorigen Jahres standen, so springt der große Unterschied in die Augen. Ein bedeutender Schritt zu näherer Vertrautheit mit dem, was unsere Partei erstrebt, wurde gethan, in weiten Kreisen die freudigste Zustimmung gewonnen. Die mit Begeisterung aufgenommene Aufführung der Wagner'schen Werke bezeichnet den Sieg unserer Sache. Was diese Bl. betrifft, so wurde eine große Zahl neuer Mitarbeiter, die alle von demselben Geiste beseelt sind, gewonnen. Anfangs freilich waren wir genöthigt uns mit den verschiedenartigsten Mißverständnissen, zum Theil der gröbsten Art bezüglich der Auffassung Wagner's, herumzuschlagen, und es hat oftmals harte Kämpfe gekostet. Es ist das stets so gewesen, und wir selbst haben schon einmal, als es für Schumann zu streiten galt, alle diese Erfahrungen durchgemacht. Solche Streitigkeiten sind nothwendig, um das Neue zu vermitteln, um denselben Eingang zu verschaffen, sie sind im Anfang nicht zu vermeiden. An sich selbst erscheinen dieselben von geringem Belang. Ein Blick auf die Geschichte genügt, um zu gewahren, wie anfangs stets das Erhabene in den Staub gezogen wurde, wie gerade die größten Meisterwerke von denen, die sich von den Fesseln des Gewohnten nicht zu befreien vermochten, verkannt wurden, ein Blick genügt, um z. B. zwischen den neuesten gegnerischen Beurtheilungen des „Tannhäuser" und der Forkel'schen Kritik Gluck's, die u. A. die Ouvertüre zur Iphigenie in den Schmuz trat, die auffallendste Aehnlichkeit zu finden. Bei jedem Fortschritt finden sich Solche, die selbst etwas Neues, Lebenskräftiges zu bringen außer Stande, unfähig einen neuen, selbstständigen Gedanken aufzustellen, an den Bestrebungen Anderer mörgeln und quengeln, und damit die Spalten ihrer Blätter füllen.

Andrerseits freilich dürfen wir uns eben so wenig verhehlen, daß wir noch am Anfange unserer Thätigkeit stehen. Wie natürlich traten in letzter Zeit Wagner's Kunstschöpfungen überwiegend in den Vordergrund. Es war dieß eine nothwendige Folge der gewonnenen ersten Vertrautheit mit seinen Ideen. Der Zukunft vorbehalten bleibt das tiefere Eingehen auf diese Ideen selbst, den Zusammenhang derselben mit den Kunstschöpfungen. Je mehr Boden die Sache findet, um so mehr wird eine Polemik gegen die gröbsten Mißverständnisse, wie wir sie bisher meist zu führen genöthigt waren, beseitigt werden können. Ein wirklich fruchtbringendes, geistig bedeutenderes Eingehen kann dann erst möglich sein. Bisher ferner konnten wir nur annähernd das, was wir wollen, realisiren. Wir waren genöthigt noch zu sehr den widerstrebenden Elementen des Alten Rechnung zu tragen. Der Zukunft vorbehalten bleibt eine entschiedenere Verwirklichung, die bestimmter das, was nicht mehr lebenskräftig, ausscheidet. — So weit ich vermag, hoffe ich ferner zu einer solchen weiteren Durchführung unserer Sache auch durch eine kleine Schrift beizutragen, die ich zur Ostermesse dieses Jahres erscheinen zu lassen gedenke. Sie hat den Zweck, die hier bezeichneten, nächsten Aufgaben, welche nach der bereits gewonnenen ersten Orientirung als nothwendig sich herausstellen, in's Auge zu fassen, sie ist bestimmt, den Standpunkt, welchen wir gegenwärtig einnehmen, im Hinblick auf allgemeinere Fragen genauer zu begründen.

Zu allseitiger Verständigung aber — so weit eine solche unter den gegenwärtigen Umständen möglich — möchte ich hier, wo die passendste Gelegenheit sich bietet, über die Grundsätze, die ich bisher mit klarstem Bewußtsein erkannt und festgehalten habe, folgendes bemerken:

R. Wagner, indem er den Kampf begann, brach mit der bisherigen Kunst. Er erbaute seine eigene Welt in sich, und gab diese in Schriften und Kunstwerken kund, unbekümmert, wie weit das Verständniß der Gegenwart dafür reichen werde, unbekümmert ob jetzt irgend Etwas davon zur Geltung kommen könne, oder künftigen Zeiten vorbehalten bleiben müsse. Unsere Aufgabe ist eine andere, und wer daher unsere Stellung nach der, die Wagner einnimmt, beurtheilen wollte, würde uns falsch beurtheilen. Indem wir nicht blos ein fernes Ziel vor Augen haben, indem wir in die vorhandenen Zustände eingreifen, das Neue nicht blos hinstellen, sondern demselben Eingang verschaffen wollen, sind wir genöthigt auch wirklich auf das Vorhandene einzugehen, und den Punkt festzuhalten, von wo aus wir uns verständigen können. Mögen daher die Freunde des entschiedendsten Fortschritts uns nicht tadeln, wenn wir eine gewisse Schonung walten lassen, wenn wir nicht verlangen, daß plötzlich und mit einem Male sich Alles ändere, wenn wir im Gegentheil Manches, von dem wir sehr wohl wissen, daß es nicht mehr berechtigt, noch mit fortführen, und einigermaßen den Moment abwarten,

wo das Ueberlebte desselben mit größerer Leichtigkeit erkannt werden wird. Wollen wir wirklich nützen, so müssen wir hier und da noch Concessionen machen, und dürfen nicht überall mit schroffster Consequenz verfahren. Es erklärt sich hieraus u. A. der Umstand, daß wir noch immer der Kritik einen großen Raum gewähren. Wir erkennen gerade hierin das wirksamste Mittel den Umschwung der Ideen bis in's Einzelne zu befördern. — Erscheinen wir dagegen den gemäßigter Gesinnten vielleicht hin und wieder zu schroff, in unserer Polemik zu hart, so mögen diese bedenken, daß wir nie irgend einer Persönlichkeit, niemals niederer Gehässigkeit, wie wir das ringsherum sehen, Raum gegeben, nie einer persönlichen Gereiztheit Einfluß gestattet haben. Sie mögen ferner bedenken, daß bei der humansten Gesinnung, von der wir beseelt sind, es doch Momente giebt, wo der Zorn einen Jeden, der es mit der Sache ernst meint, übermannen würde. Hier ist es insbesondere die in so vielen Organen gänzlich demoralisirte Presse, welche fortwährende Veranlassungen bietet. Im Hinblick darauf müssen wir gestehen, daß wir nicht zu viel, im Gegentheil noch zu wenig polemisirt haben. Wir müssen schließlich den gemäßigter Gesinnten gegenüber jenes Mißverständniß entfernen, als ob wir zu weit gingen, d. h. ungerecht wären gegen das Bedeutende und noch Lebensfähige des alten Standpunktes, ungerecht gegen die Vergangenheit überhaupt. Die Beseitigung dieses Mißverständnisses liegt schon in dem, was wir so eben über unser schonendes Verfahren bemerkten. Wer unsern Bestrebungen genauer gefolgt ist, wird erkannt haben, daß wir mit größter Vorsicht zu Werke gehen, um nicht ungerecht und niederdrückend gegen irgend eine Lebensäußerung zu erscheinen. — Auch über die Stellung der verschiedenen Mitarbeiter in dies. Bl. die individuelle Art und Weise Vieler derselben möchte ich noch eine Bemerkung machen. Es ist zu Zeiten vorgekommen, daß man uns unmittelbar und ohne Weiteres für diese individuelle Art und Weise verantwortlich machen wollte. Die Redaction indeß vertritt nur die Richtung im Ganzen, das Princip und die Consequenzen desselben, nicht aber die individuellen Kundgebungen eines jeden Mitarbeiters. Es ist durchaus nicht nothwendig, daß alle Mitarbeiter denselben Ton anschlagen, im Gegentheil, je reicher die Welt der Individualitäten, um so vortheilhafter für die Sache. Darum geben wir innerhalb unseres Standpunktes verschiedenen Schattirungen Raum, wechseln auch nicht augenblicklich unsere Farbe, wenn ein Mal ein Mitarbeiter in ungewöhnlicherer Weise hervortritt, betrachten im Gegentheil derartiges als ein vorübergehendes Moment, welches von selbst seine Ausgleichung durch Anderes findet.

Unsere Richtung im Großen und Ganzen halten wir fest mit zweifelloser Sicherheit, denn wir haben die unwandelbare Ueberzeugung, daß auf der weiteren Ausbildung derselben alles fernere Gedeihen der Kunst beruht.

So wünschen wir, daß man uns das bisher geschenkte Vertrauen auch für die Zukunft bewahre, daß man uns durch dasselbe unterstütze, damit wir in den Stand gesetzt sind, das begonnene Werk, so weit unsere Kräfte es gestatten, seinem großen Ziele näher zu führen.

Ueber die Aufführung des Tannhäuser.

Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper vom Dichter und Tonsetzer derselben.

III.

Ich wende mich nun in Kürze noch an den Regisseur besonders, um ihm zu Herzen zu führen, wie er aus der genauen Beachtung dessen, was ich bisher zunächst nur dem musikalischen Dirigenten mittheilte, sich selbst einen Maaßstab für meine Anforderungen an den Charakter seiner Mitwirksamkeit zu entnehmen habe. Alles auf die Darstellung Bezügliche kann nur dann musikalischerseits gelingen, wenn die feinste Ausführung des scenischen Details das Gelingen des dramatischen Ganzen überhaupt ermöglicht. Die auf die Scene bezüglichen Bemerkungen in der Partitur, auf die ich bereits zu Anfang den Regisseur mit Nachdruck hinwies, geben ihm in den meisten Fällen genau meine Absicht zu verstehen; meine Andeutungen über einige sonst ausgelassene Stellen können ihm klar machen, welches außerordentliche Gewicht ich auf die bestimmteste Motivirung der Situationen durch die dramatische Action lege, und aus ihnen möge ihm erhellen, von welchem Werthe mir seine angelegentlichste Mitwirkung bei Anordnung auch der leisesten scenischen Vorgänge ist. Ich ersuche daher den Regisseur dringend, die leider üblich gewordenen Rücksichten gegen beliebte Opernsänger, nach welchen diese fast nur mit dem musikalischen Dirigenten zu verkehren hatten, durchaus fahren zu lassen. Glaubte man bisher, mit Geringschätzung des Operngenres überhaupt, einem Sänger irgend welchen Unsinn in der Auffassung einer Situation durchgehen lassen zu müssen, weil „ein Opernsänger nun einmal kein Schauspieler sei, und weil man in die Oper nur gehe, um singen zu hören, nicht aber auch „„spielen““ zu sehen," so erkläre ich, daß bei Anwendung dieser Nachsicht auch auf vorliegenden Fall, mein

Werk schlechterdings verloren sein muß. Das, was ich vom Darsteller verlange, wird allerdings nicht durch bloßes Hineinreden auf ihn zu bewirken sein, und das ganze von mir angegebene Verfahren beim Einstudiren, namentlich die Abhaltung von Leseproben, zielt eben darauf hin, den Darsteller zum mitfühlenden und mitwissenden, endlich aus seiner eigenen Ueberzeugung mitschaffenden Theilnehmer der Aufführung zu machen: daß dieser Erfolg, bei der herrschenden Gewohnheit, nur aber durch thätigste Mitwirkung des Regisseurs herbeigeführt werden kann, ist eben so gewiß.

So ersuche ich den scenischen Dirigenten, namentlich auch darauf zu halten, daß die scenischen Vorgänge auf das Bestimmteste mit den sie begleitenden Zügen des Orchesters zusammentreffen. Oft ist es mir begegnet, daß ein scenischer Vorgang — eine Bewegung, ein bedeutsamer Blick — dadurch der Aufmerksamkeit des Zuschauers verloren ging, daß er entweder zu früh, oder zu spät, und jedenfalls nicht genau mit der, den Zuschauer wiederum als Zuhörer bestimmenden bezüglichen Stelle des Orchesters im Tempo, oder auch in der Andauer übereinstimmte. Bei dieser Unachtsamkeit schadet sich nicht nur der Darsteller für die Wirkung seiner Action, sondern die betreffenden Züge des Orchesters verwirren auch bei dieser Zusammenhangslosigkeit den Zuschauer der Art, daß er sie für willkührliche Einfälle des Componisten halten muß. Welche Reihe von Mißverständnissen hieraus sich ergiebt, ist leicht einzusehen.

Ferner gebe ich dem Regisseur auf, darüber zu wachen, daß vom darstellenden Personale die im „Tannhäuser" vorkommenden Aufzüge nicht in der üblichen Marschmanier ausgeführt werden, wie sie in unsren Opernvorstellungen so stereotyp geworden ist. Märsche in dem gewohnten Sinne kommen in meinen letzten Opern gar nicht mehr vor, und wenn daher der Einzug der Gäste in der Sängerhalle (Act II, Scene IV) so ausgeführt wird, daß ein Chor- und Statistenpersonal paarweise aufmarschirt, den beliebten Schlangenumzug auf der Bühne hält, dann aber in zwei militärisch geordneten Reihen, in Erwartung der weiteren Operndinge, sich den Coulissen entlang aufstellt, so bitte ich nur, daß man hierzu auch irgend einen Marsch aus „Norma" oder „Belisar", nicht aber meine Musik im Orchester spielen lasse. Dagegen muß, wenn man für gut findet meine Musik beizubehalten, der Einzug der Gäste in seiner Anordnung durchaus dem wirklichen Leben, und zwar nach seinen edelsten und freiesten Formen, nachgeahmt sein; fern sei jene peinliche Regelmäßigkeit der sonst herkömmlichen Marschordnungen; je mannigfaltiger und zwangloser die Gruppen der Eintretenden, als gesonderte Familien- und Freundescomplexe, vertheilt sind, desto einnehmender wird die Wirkung des ganzen Einzuges sein. Jede der anlangenden Ritter und Frauen werden vom Landgrafen und Elisabeth freundlich und würdevoll begrüßt, wobei natürlich keine sichtbare Nachahmung des Sprechens stattfinden darf, was unter allen Umständen in einem musikalischen Drama streng verpönt zu sein hat. — Eine überaus wichtige Aufgabe in diesem Sinne ist dann der ganze Verlauf des Sängerkrieges, die zwanglose Gruppirung der Zuhörer, und namentlich die Kundgebung ihrer wechselnden und wachsenden Theilnahme an dem Hauptvorgange. Hier zeige sich der Regisseur in seiner vollen Kunst; denn nur durch seine geistvollsten Anordnungen kann diese combinirte Scene zur rechten Wirkung gelangen.

Aehnlich hat er die Aufzüge der Pilger im ersten und dritten Acte zu leiten: je freier und natürlicher hier die Gruppen wechselvoll vertheilt sind, desto entsprechender wird meiner Absicht genügt. — Der Schluß des ersten Actes enthält eine Auslassung des Orchesternachspiels, über die ich hier noch Folgendes zu sagen habe. Die gestrichene Stelle sollte sich auf einen scenischen Vorgang (den freudigen Tumult des von allen Seiten die Bühne erfüllenden Jagdtrosses) von der Lebhaftigkeit beziehen, wie ich ihn selbst in Dresden nicht zur Ausführung gebracht sehen konnte: bei der ungemeinen Steifheit und Befangenheit unsrer gewöhnlichen Theaterstatisten und Comparsen kam es nicht zu dem überwältigend heitern Eindrucke, den ich beabsichtigte, und der eine wohlentsprechende Steigerung der auf die frischesten Lebensäußerungen hingeleiteten Stimmung zu bieten haben sollte. Wo die hiermit bezeichnete Wirkung ebenfalls nicht zu erzielen ist, wird daher auch die Kürzung in der Musik beizubehalten sein; wo hingegen dem Regisseur durch besondere Mitwirkung günstiger Umstände es ermöglicht werden sollte, den vollen von mir beabsichtigten Eindruck auf der Scene hervorzubringen, da ist mit der unverkürzten Ausführung des Nachspieles auch meine ursprüngliche Absicht erst vollkommen verwirklicht, und diese war, durch einen ganz entsprechenden Eindruck der Scene die mit dem Vorhergehenden angeregte Stimmung auf ihre vollste Höhe zu bringen, — auf eine Höhe, von der aus einzig eine ausgelassene kecke Stelle der Violinen im Vorspiele des zweiten Actes richtig verstanden werden kann. — Ueber den Schluß des dritten Actes, wo ich die Ausführung des Gesanges der jüngeren Pilger zum wesentlichen Theile mit von den besonders geschickten Anordnungen der Scene abhängig erklären mußte, glaube ich mich bereits zur Genüge geäußert zu haben. Nur auf ein Wichtiges habe ich schließlich den Regisseur noch hinzuweisen:

auf die Darstellung der ersten Scene der Oper, des — wenn ich es so nennen darf — Tanzes im Venusberge. Daß es sich hier nicht um einen Tanz, wie er in unsren Opern und Balleten üblich ist, handelt, brauche ich wohl nicht erst zu bedeuten: der Balletmeister, dem man die Zumuthung stellte, zu dieser Musik eine solche Tanzscene zu arrangiren, würde uns bald eines andern belehren, und die Musik für durchaus untauglich erklären. Was ich dagegen im Sinne habe, ist ein Zusammenfassen alles Dessen, was irgend Tanz- und Pantomimenkunst zu leisten vermag: ein verführerisch wildes und hinreißendes Chaos von Gruppirungen und Bewegungen, vom weichsten Behagen, Schmachten und Sehnen, bis zum trunkensten Ungestüm jauchzender Ausgelassenheit. Gewiß ist die Aufgabe nicht leicht zu lösen, und die gewünschte chaotische Wirkung hervorzubringen bedarf es ohne Zweifel der sorgfältigsten künstlerischen Anordnung des feinsten Details. In der Partitur ist der Verlauf dieser wilden scenischen Situation nach den wesentlichen Zügen mit Bestimmtheit angegeben, und ich muß Denjenigen, der sich der Herstellung dieser Scene unterzieht, dringend ersuchen, trotz aller Freiheit der Erfindung, die ich ihm lasse, genau die angegebenen Hauptmomente fest zu halten; ein öfteres Anhören der Musik, vom Orchester vorgetragen, wird dem irgend Erfahrenen am Besten die Erfindungen zuführen, die er, um der Musik zu entsprechen, für die Anordnung der Scene zu machen hat.

Aus Berlin.

Am Montag den 13ten December fand im Concertsaale des Königlichen Schauspielhauses das erste Concert des Stern'schen Gesangvereines statt. Wenn ich dasselbe ohne Weiteres als epochemachend in den Annalen der Berliner Kunstgeschichte bezeichne, so geschieht dies nicht sowohl wegen der Vollendung in der Ausführung, durch welche es sich besonders hervorthat, als vielmehr weil mit demselben ein Institut ins Leben trat, welches für Berlin schon längst ein tiefgefühltes Bedürfniß war. Um dies näher zu begründen, erlauben Sie mir, Ihnen mit wenigen Worten die vorhandenen Kunstinstitute vorzuführen — ich spreche jedoch diesmal nur von denjenigen, welche Chor- und Orchestersachen aufführen, von den Soiréen für Kammermusik handle ich vielleicht ein andermal. Die drei Institute, welche hier in Betracht kommen, sind die Symphoniesoiréen der Königl. Kapelle, die Singakademie und die Soiréen des Königl. Domchores.

In den Symphoniesoiréen ist die reine Orchestermusik vertreten. Jeder Abend liefert zwei Ouvertüren und zwei Symphonien, meistens von bekannten Componisten, weil das Publikum dieser Soiréen eine große Abneigung gegen alles Ungewohnte an den Tag legt und nur solche Werke zu hören begehrt, welche es mit gutem Gewissen beklatschen kann. Mit Hinweisung auf dies kategorische Verlangen des Publikums wird dann auch von Seiten der Veranstalter jeder Vorwurf widerlegt, welcher ihnen über die Nichtaufführung beachtenswerther Novitäten gemacht wird. Wozu soll sich auch die Kapelle die Mühe geben z. B. die schweren Orchesterwerke Robert Schumann's einzuüben, wenn sie sich nur durch Stillschweigen, Naserümpfen, Achselzucken oder gar Zischen belohnt sieht? der Saal ist ja ohnehin bis auf den letzten Platz gefüllt, ja es konnten diesmal eine große Menge neuer Meldungen zu Abonnements nicht berücksichtigt werden, weil die Einrichtung getroffen, daß den alten Abonnenten ihre Plätze reservirt bleiben. Stabil wie das Publikum sind auch die Programme der neun Symphoniesoiréen. Alljährlich begrüßen sich die Besucher als alte Bekannte, und alljährlich werden ihnen alte Bekannte vorgeführt, als da sind: die acht ersten Symphonien Beethoven's, einige der sechs großen Mozart'schen und einige der beliebtesten Haydn'schen Symphonien, vor allen Dingen aber die Ouvertüren zum Freischütz, Oberon, zur Euryanthe und zur Zauberflöte (beliebte Paradepferde der Kapelle, die das Publikum im Theater sich noch nicht satt gehört) zu Cherubini's Wasserträger, die Mendelssohn'schen Concertouvertüren rc. Eine Schumann'sche Symphonie ist in Berlin überhaupt noch nicht zur Aufführung gekommen! — — Die Direction ist nach wie vor in Händen des Kapellmeisters Taubert. Im Uebrigen ist die Präcision der Kapelle und ihre geistvolle Auffassung besonders Haydn'scher Symphonien (in denen sie sich am meisten heimisch fühlt) so allgemein anerkannt, daß darüber weiter kein Wort zu verlieren ist.

Die Singakademie laborirt zwar immer noch an den Geburtswehen eines neuen Directors der Anstalt — sonst aber ist Alles beim Alten geblieben. Wie alljährlich, so führt sie auch diesen Winter wieder drei geistliche Concerte auf (Paulus, Messias, und Jahreszeiten) von denen das erste bereits am 8ten December stattgefunden hat. Sie fährt fort, ihrer Tendenz, die in den drei genannten Werken genugsam bezeichnet ist, treu zu bleiben und keinerlei Concessionen an den modernen Kunstgeschmack zu machen.

Die Domchorsoiréen endlich datiren ihren Ursprung erst vom vorigen Winter, und brachten da-

mals geistliche Musik im Verein mit Kammermusik. Die allerdings ziemlich sonderbare Alliance zwischen Neithardt und Kontski ist jedoch in diesem Winter wieder gelöst worden — es werden nur Chorsachen geistlichen Inhalts theils à capella theils mit Instrumentalbegleitung aufgeführt. Im Allgemeinen also ist die Tendenz dieser Soiréen dieselbe, als die der Singakademie-Concerte, jedoch mit dem Unterschiede, daß in letzteren nur Oratorien zur Aufführung gelangen, welche einen ganzen Abend ausfüllen, in ersteren dagegen verschiedene Nummern, theils Motetten, theils andere kirchliche Chöre. Bei den Domchorsoiréen findet außerdem noch die Beschränkung statt, daß nur Compositionen verstorbener Künstler gewählt werden.

Es liegt auf der Hand, daß bei der Ausschließlichkeit genannter Institute gegen einige Branchen der Musik*) und insonderheit gegen Werke der Neuzeit eine wesentliche Lücke sich fühlbar machen mußte. Dieselbe ist aber nicht der einzige Uebelstand, welchen die Anstalten in ihrem Gefolge haben; der zweite und weit größere liegt in der Monotonie ihrer Programme. Vier größere Orchestersachen und Nichts weiter ist selbst für den größten Musikenthusiasten ermüdend — es wird dabei niemals ausbleiben, daß dasjenige Musikstück, welches sich zufällig an der Spitze des Programms befindet, den folgenden die Palme des Abends entreißt — die Stimmung einer Haydn'schen Symphonie wird noch lange nach ihrem Schlusse die Geister gefesselt halten, man wird die Ouvertüren zur Zauberflöte und zum Freischütz nur mit halbem Ohre, vielleicht mit Widerstreben anhören und zuletzt nicht im Stande sein, sich aus dem Widerstreite dreier so verschiedenartiger Eindrücke herauszureißen, um mit ganzer Theilnahme dem hohen Fluge einer Symphonia eroica zu folgen. — Dasselbe gilt größtentheils von den Domchorsoiréen, obwohl hier die Monotonie reiner, in gleichem Style geschriebener Vocalsachen durch theilweises Hinzutreten eines kleinen Orchesters in Etwas beseitigt wird. Von der Singakademie gilt das Gesagte am wenigsten, weil die Aufführungen derselben stets ein geschlossenes Ganze bilden. Die erwähnten Uebelstände werden aber so allgemein gefühlt, daß ich nicht übertreibe, wenn ich sage: sie lasten wie ein Alp auf dem Publikum.

Da dies unbestreitbar ist und kaum von Einzelnen bestritten wird, so nimmt es Wunder, wie frühere Versuche, eine heilsame Reform zu Wege zu bringen scheitern konnten. Hier macht sich einmal wieder recht der Widerspruch bemerkbar, in welchem das Publikum nun schon seit Menschengedenken befangen ist: über die Mängel des Bestehenden zu murren und doch gegen Einführung von Neuerungen sich aufzulehnen. Mendelssohn, welcher zuerst die Kühnheit hatte, die Symphoniesoiréen nach dem Zuschnitte der Leipziger Gewandhausconcerte umzumodeln, wäre ganz der Mann dazu gewesen, die Gegner dieser Reform zum Schweigen zu bringen; allein — ob er doch an unübersteiglichen Hindernissen scheiterte? — er kehrte bald in sein geliebtes Leipzig, und die Kapelle darauf in ihr altes Geleise zurück, aus welchem sie seitdem nicht wieder gewichen ist. Ein anderer Versuch wurde vor nicht sehr langer Zeit von einer Seite gemacht, die dem größeren Publikum unbekannt geblieben ist; er bestand darin, ganz unabhängig von den Symphonieconcerten ein Institut ins Leben zu rufen, welches eine treue Nachbildung des Leipziger Gewandhauses sein sollte. Der Versuch scheiterte aus mancherlei Gründen, vor Allem aber wegen Mangel an Geldmitteln und wegen der Unmöglichkeit, ein neues Orchester zu bilden, welches nur einigermaßen im Stande gewesen wäre, der bis jetzt ganz ohne Concurrenz dastehenden Kapelle die Spitze zu bieten. —

(Schluß folgt.)

*) So ruhen z. B. die Beethoven'schen Clavierconcerte schon seit vielen Jahren gänzlich.

Schreiben des Fürsten Galitzin

an d. Red. dies. Bl.

Mein Herr!

Daß ich so spät die Replik des Hrn. Schindler beantworte, davon ist einzig die Entfernung meines Aufenthaltes von Leipzig und Paris die Veranlassung. Es ist dies auch die Ursache, warum mir diese seltsame Schrift erst vor wenigen Tagen zu Gesicht gekommen ist. Da Sie die Erzählung des Hrn. Schindler in Ihre „Geschichte der Musik" aufnahmen, so werden Sie sicherlich nicht anstehen, Alles was zur Erläuterung dieser Angelegenheit beiträgt, in Ihrem Blatte zu veröffentlichen.

Hr. Schindler, der nie an seiner Unfehlbarkeit zweifelt, debütirt mit Folgenden: „Ein Scandal, wie ihn diese Sache verursacht, fand vielleicht nie in der musikalischen Welt statt; der Fürst mag sehen, wie er da herauskommt" (sic!). Weiter sagt er: „Diese Sache wurde noch mehr verdunkelt durch die Veröffentlichungen des Fürsten." Ich glaube dagegen, daß meine Erklärungen so klar und positiv sind, daß mir kein Verdunkeln beigemessen werden kann. Ich hätte für den ersten Augenblick mich auf eine energische Protestation beschränken sollen, indem

ich mit wenig Worten den Stand dieser Angelegenheit bezeichnete; allein ich hatte mir Entwicklungen und Beweise für die Zeit vorbehalten, wenn sich ein Gegner zeigen würde. Der Gegner hat gesprochen und nun ist die Reihe an mir, meine Beweise zur Geltung zu bringen. Die HH. Schindler und Advocat Bach erwarteten, daß nach meinem Artikel in der Presse vom 13ten October 1845 „endlich ein Lichtstrahl auf die Geldangelegenheit fallen würde.“ Ich zweifle nicht, daß die beiden Herren dies erwarteten, aber ich, der zu jener Zeit von dem Dasein des Hrn. Schindler und folgerichtig auch von seiner Verleumdung nichts wußte, hatte Niemandes Erwartungen zu befriedigen und am wenigsten in einer Sache Aufklärung zu geben, in der ich mich so sicher fühlte. Dieselben Einwürfe beziehen sich auf den Vorwurf, „daß ich es versäumte, mich vorerst mit Bedachtsamkeit nach dem Zusammenhange der Angelegenheiten, die mich betrafen, zu erkundigen, ehe ich laut in Deutschland und Frankreich — vielleicht sogar in Rußland und in der Türkei — die Irrthümer, deren mich Hr. Schindler ins Blaue hinein beschuldigt, veröffentlicht“ (sic). Derjenige, der solche Betrachtungen macht, vergißt, daß wenn man Jemanden ohne sein Wissen angreifen will, man zur größten Vorsicht verpflichtet ist, bevor man sich zu sprechen entschließt, daß aber der, der sich ungerecht angegriffen sieht durch eine gedruckte Erzählung, die unwahr vom Anfang bis zum Ende, dann rücksichtslos auftreten wird, weil ihm die ganze Sache eben gedruckt vorliegt. Jetzt, da ich das Ganze der Sache kenne, wiederhole ich denn Hrn. Schindler: „Ja, Sie sind ein Verleumder und Ihre Replik beweist unter anderem, daß sie die Waffe mit eben so viel Ungeschick, als Unverschämtheit führen, denn Sie stellen uns einen Zeugen, Hrn. Holtz, auf der nachdem er anerkannt hat, daß die Aufstellung der Thatsachen völlig der Wahrheit gemäß sei, zugleich aber Sie in Bezug auf die Geldfrage Lügen straft, die Ihrer Meinung nach eben die zu erforschende Sache sei. In was besteht dieses völlig der Wahrheit Gemäße, worauf Sie so stolz sind, wenn der Eine sagt, daß nichts bezahlt worden sei und der Andere gesteht, daß das erste Quartett bezahlt worden sei? Was die Recommandation post mortem betrifft, ausgezogen aus der Berliner Zeitung, so wissen wir zur Genüge, was von dergl. Certificaten zu halten ist, und es konnte mir nichts lieber als die Behauptung sein, daß Hr. Schindler mehrere Jahre hindurch die häuslichen Geschäfte Beethovens besorgt habe, um den Artikel als einem zum Vergnügen geschriebenen anzusehen. Wie konnte in der That einem Manne, der mit Beethovens häuslichen Geschäften betraut war, der sein Biograph ist, unbekannt sein: 1) Die Höhe des von Beethoven bestimmten Honorares für jedes meiner Quartette und daß drei zusammen 150 # und nicht 125 ausmachen; 2) Die Zusendung der 50 # gleich nach Empfang des Briefes von Beethoven, in dem er die Honorare bestimmte; 3) Die Sendung Beethoven's (vom October 1823) der geschriebenen Partitur der Missa solennis, mit der Bitte, dieselbe anzunehmen für die fürs Quartett vorausbezahlten 50 #; 4) Meine Antwort auf diesen Vorschlag mit einer abermaligen Sendung von 50 #, der bald darauf noch 4 # folgten, was 104 # betrug, die Summe, die an Beethoven gezahlt wurde, ehe er noch ein Quartett geliefert hatte; 5) Die Bestimmung von 25 # Honorar für die Dedication der Ouvertüre Op. 124? Also Hr. Schindler wußte nicht, daß Beethoven das Honorar für jedes Quartett auf 50 # gestellt hatte, und der gute Hr. Holtz fürchtet nicht seinem glaubwürdigen Freunde zu widersprechen, indem er ihm ins Ohr flüstert, daß das erste Quartett bezahlt worden ist. Es müßten nun nach den Regeln der Arithmetik 50 # von 125 abgezogen werden, wodurch sich die Zahl von 75 ergeben würde. Aber nein, Hr. Schindler will von seiner Zahl 125 nicht abgehen und er fährt fort sich in diesem Traum zu wiegen, als wenn sein Freund Holtz nichts gesagt hätte. Ein hübsches Benehmen unter Ihnen, meine Herren, und mit solchen Gründen wollen Sie das Publikum zwingen Ihnen aufs Wort zu glauben! Und mit solchen Waffen wollen Sie mich schlagen, der ich mit allen den Documenten zur Ueberzeugung ausgerüstet bin, die man das Recht hat in einer Frage dieser Art zu verlangen. Diese Documente sind bis jetzt in den Händen des Hrn. Damcke gewesen, ich habe dieß öffentlich bekannt gemacht; es ist dieser ein Mann von Fach, ein berühmter Publicist. Warum wendet sich Hr. Schindler nicht an ihn, wenn er die Wahrheit kennen lernen will? er kennt wahrscheinlich dessen Verdienst nicht. Ich wundere mich nicht über die Antwort, die Hr. Schindler von dem Hause Hennickstein und Comp. erhielt. Es konnte diesem wenig daran liegen, sich mit einer Persönlichkeit in Verbindung zu setzen, welche, wie man sagt, in Wien nicht gern gesehen ist; und weil ich [illegible] das Recht nie aufgegeben habe, mir selbst diese Erklärungen zu geben, die mich betreffen, ist es ganz natürlich, daß ich den Vorzug behalte. Dieses Bankierhaus hat sofort meinem Verlangen im Jahre 1851 Folge geleistet und mir alle auf diese Angelegenheit bezüglichen Documente geschickt, welche es nach so langer Zeit in seinen Archiven wieder gefunden hatte; es ist hier also kein solcher Schluß zu ziehen, wie er ihn nach der

Weigerung des genannten Bankierhauses insinuirte. Hr. Schindler versichert, daß Carl Beethoven nicht mehr in Wien sei; wie kommt es denn aber, daß dieser mir aus jener Stadt schreibt und stets sorgfältig seine Adresse Josephstadt 221 — unter jeden seiner Briefe setzt. Aber ich glaube, Hr. Schindler würde seine Rechnung dabei nicht finden, wenn er sich über diese Sache Raths erholen wollte; man kann darüber nach dem Brief dieses Neffen des großen Mannes, den ich unter den Beweisstücken am Ende dieses Briefes mittheile, selbst urtheilen. Carl Beethoven ist vielleicht der competenteste Zeuge von Allen, weil er weiß, wie viel Geld sein Onkel empfing, und wie viel er selbst als Erbe Beethoven's erhielt, dessen alleiniger Secretair in der ganzen Correspondenz mit mir er war.

Hr. Schindler ist entrüstet darüber, daß ich gesagt habe, Beethoven habe zwei Drittel des für die drei Quartetten bestimmten Honorars voraus erhalten. Nichts' ist indessen wahrer. Ich füge nur hinzu, daß die Initiative dazu von mir ausging, wofür mir von seiner Seite ein liebenswürdiger und rührender Brief wurde, der mit folgenden Worten anfing: „Kaum hatte ich das Honorar der Quartette bestimmt, und 50 # für das erste Quartett sind schon in meinen Händen. Dank dem edlen Fürsten rc." In diesem Brief bezieht er sich auf seine bedrängte Lage und auf die Undankbarkeit der Wiener in dieser Hinsicht.

Bei dieser Gelegenheit hatte ich indessen bemerkt, daß Beethoven hierin keinen unabänderlichen Willen hatte und daß er sich vollkommen einer Vorausbezahlung accommodirte, da er mir, um eine so schnelle Lieferung des Quartetts, für das er 50 # bereits erhalten hatte, zu entziehen, die geschriebene Partitur der großen Messe für diesen Preis schickte, ohne daß ich dies verlangt hatte. Ich hatte keinen Grund, dies dem Genie abzuschlagen, aber man erinnert sich noch in Petersburg der durch diese unerwartete Stellvertretung hervorgerufenen Unkosten. Strenge Richter, wie man sie allenthalben findet, bemerkten bei dieser Gelegenheit, daß diese Messe wahrscheinlich schon unter der Presse sei, daß ich sie mit geringerem Kostenaufwand hätte acquiriren können und daß ihre ganze Beschaffenheit nicht im Stande sein dürfte, Ersatz für die Verzögerung des in Aussicht stehenden Quartetts zu gewähren. Um diese Partitur zu benutzen und die Bekanntschaft dieses neuen Meisterwerkes des unsterblichen Beethoven zu machen, ließ ich alle Gesang- und Orchesterstimmen dieses großen Werkes copiren, woran ich mehr als 100 # wendete, und gab diese Partitur mit den Stimmen der philharmonischen Gesellschaft in Petersburg, welche sie im Monat März des Jahres 1824 in ihrem jährlichen Concert zum Besten der Musiker-Wittwen aufführte. Es war dieß auf diese Weise ein Zuwachs zu den 150 #, zu dem mich die Zusendung der Partitur bestimmte. (Man sehe Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1824, S. 349.).

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 25sten Dec. wurden Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" zum ersten Male in Scene gesetzt, und am 28sten Dec. wiederholt. Im Publikum hat die Oper ziemlich allgemeinen Beifall gefunden, in den die Musiker nicht einstimmen können. Unverkennbar ist die italienische Richtung des Componisten, derzufolge die Musik sangbar, leicht verständlich und ansprechend, aber gedankenarm, phrasenhaft und unorganisch ist. An Reminiscenzen fehlt es nirgends, das Genre ist dem Flotow'schen am nächsten, nur daß Nicolai mannichfaltiger und besser charakterisirt, obgleich die Charakteristik keine natürliche, sondern gemachte und übertriebene ist. An Ensemblestücken ist fühlbarer Mangel, die Duette und Quartette sind geschickt gemacht und von komischer Wirkung, doch fehlt es nicht an blühendem Unsinn. Wir erinnern an eine Seiten lange Cadenz im Duett mit dem Violin-Solo, die sich bandwurmartig fortschleppt, aber Nichts desto weniger lebhaften Beifall erhielt. Der ganze 3te Act ist ein magerer Abklatsch von der Mendelssohn'schen Sommernachtstraum-Musik. Der Text ist entsetzlich geistlos und Nichtssagend, ein Abklatsch von Shakespeare auf Löschpapier. Es ist Nichts als das Shakespeare'sche Gerippe mit seinen Rohheiten übrig geblieben, während das Fleisch und Blut, die Shakespeare'schen Feinheiten, die Sprache, die Wortspiele, die Charakteristik der Nebenpersonen, kurz Alles das fehlt, was einen solchen Stoff für unsere Zeit genießbar machen kann. Statt dessen hat der Bearbeiter, Mosenthal, Scenen in Prosa eingeschoben, die mehr als prosaisch sind, unter Anderen einen completten Saufcomment, der in jeder Studentenkneipe mindestens mit gleichem Humor durchgeführt wird. Die Oper, mit solchen Mängeln, kommt um zehn Jahre zu spät, da die Begriffe von Oper und die Anforderungen an den Text doch nach gerade anfangen, strengere und bessere zu werden. Trotzdem wird die Oper sich, je nach dem Bildungsgrad des Publikums, längere oder kürzere Zeit halten, und kann unter Umständen Kassenstück werden. Die Verehrer Flotow'scher Leierei und Tanzmusik werden hier neuen Unterhaltungsstoff finden, wenn sie ein Auge zudrücken über die Schwächen des Textes, eine Anforderung, die dem großen Haufen nie schwer in's Gewissen fällt. Frau Günther-Bachmann verlieh ihrer Rolle (Frau Fluth) durch graciöses und feines Spiel einen eigen-

thümlichen Reiz und war die einzige tadellose Erscheinung. Hr. Behr (Fallstaff) outrirte bedeutend, schon in der Maske, die nur für das „Paradies" berechnet sein konnte. Es fehlt Hrn. Behr der Humor, um einen Mosenthal'schen Fallstaff erträglich machen zu können.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. In einem akademischen Concerte in Jena spielte Hr. v. Bülow vor kurzem Beethoven's F-Moll Sonate und Liszt's Sommernachtstraum-Transscription.

Ein junger Geiger, Eugen Gantzert aus Hannover, Sohn des dasigen Chordirectors, hat mit vielem Beifall in Osnabrück gespielt. Man rühmt bei seinem noch jugendlichen Alter seine schon sehr ausgebildete Technik.

Der Bassist Formes gastirt in Berlin mit großem Beifall.

In Wien ist eine schwarze Sängerin, Miß Greenfield, aufgetreten. Wenn diese Dame einmal die Fides im Propheten singen wollte, müßte sich doch gewiß der Darsteller des Johann wenigstens dunkelbraun — die Hautfarbe der Mestizen — schminken.

Thalberg befindet sich jetzt in Paris, wo er während des Winters zu bleiben gedenkt.

Dem Vernehmen nach wird der ehemalige Baritonist Eicke die Direction des Riga'schen Theaters übernehmen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Hamburg gab man nach jahrelanger Ruhe am 2ten December Mozart's Titus.

Aubers neue Oper: Marco Spada, Text von Scribe — wird demnächst in der Opéra comique gegeben werden. Es soll dieses Werk sehr gelungen sein.

Todesfälle. Am 18ten December starb in Wien die bekannte Balletmeisterin Josephine Weiß.

Vermischtes.

Man schreibt uns aus Wien: Am 18ten December wurde die Oper „Indra" von Putlitz und Flotow zum ersten Male gegeben. Der Componist wurde zehn Mal, die Künstler wurden theils in offener Scene, theils nach den Actschlüssen gerufen; fünf Nummern mußten Dacapo gesungen werden. Die Damen Ney und Wildauer, die HH. Erl, Ander und Staudigl waren im Besitz der Hauptpartien.

In Wiesbaden und Schwerin beabsichtigt man Wagners Lohengrin zur Aufführung zu bringen.

Eine dem Berliner „Echo" eingesandte Rüge, worin unter Anderem bei den Ankündigungen die ellenlangen Buchstaben einiger tonangebender königlicher Institute in Berlin getadelt werden, enthält zugleich die Notiz, daß zwei Werke von Th. Hahn, achtzehn Solfeggien für Alt, und sieben desgl. für Sopran auf Klage der rechtmäßigen Verleger Fr. Hofmeister in Leipzig u. A. als treuer Abdruck der Solfeggien von Bordogni, Weinlig, Cherubini u. A. erkannt und in Platten und Exemplaren vernichtet worden sind.

Im Kroll'schen Local in Berlin ist eine neue Oper eröffnet worden, die sich im leichten Genre bewegt und viel Zuspruch findet. Nach der Concertfluth zu urtheilen leben die Berliner jetzt im goldenen Zeitalter. Wenn der Abend nur ein halbes Dutzend Concerte bringt, so ist der Tag ein musikalischer Festtag. Wir gratuliren! —

In Paris wurden die Hugenotten kürzlich zum 225sten Male in der großen Oper, jetzt Académie impérialo de musique, gegeben. Das nennt man „gute Geschäftchen". —

Mit Eintritt des Advents ward in Rom der erste Theil der Theatersaison geschlossen. Die junge Fürstin Donna Marietta Piccolomini erntete bei der Schlußvorstellung, Don Bucefalo, endlosen Beifall für ihre, wie man sagt, allerdings auch bewundernswürdigen Leistungen. Sie soll eine von jenen seltenen Künstlertalenten sein, „welche vollkommen fertig aus der Hand der Natur kommen"; ein Phänomen, das uns neu ist, da selbst der Hahn erst das Krähen lernen muß. Donna Marietta ward zwölf Mal gerufen und jedesmal mit drei Blumenbouquets riesiger Größe von dem für sie begeisterten Publikum beschenkt: macht 36 Riesenbouquets. Alles schon dagewesen.

Auch in Mailand wurde, nach äußerst ergiebiger Herbstsaison, das Theater der Cannobbiana geschlossen. Moses von Rossini wurde wiederholt bei großem Andrange gegeben; in Italien rechnet man Rossini zu den Klassikern! Zwei, für die italienische Bühne neue Künstler, der Tenor Carrion (Spanien) und der Bariton Everard (Franzose) haben sich Beide in Mailand einen Namen begründet. Auf der Bühne des Carcano-Theaters windet sich Meyerbeer's „Roberto il Diavolo", von äußerst schwachen Kräften getragen, nur mit vieler Mühe durch; seltsames Geschick — in Paris vergöttert, in Mailand vergessen. Die Italiener wollen aber Gesang hören sonst Nichts, und diese Kleinigkeit hat der große Meyerbeer in seinen Opern, nebst manchen andern Kleinigkeiten — vergessen.

Auf dem Mannheimer Theater ist kürzlich die 101ste Aufführung des „Freischütz" feierlich begangen worden. Die armen deutschen Bühnen und Componisten machen ein Fest daraus, wenn ein Meisterwerk 100 Aufführungen erlebt. Geht nach Paris, da werdet Ihr lernen, was „Moses" und die „Propheten" für Wunder thun! —

In Venedig begann am Stephani-Abend die Theatersaison mit Eröffnung sämmtlicher acht Schauspielhäuser, die diesmal Ausgezeichnetes bieten wollen. Der Anschlagzettel des großen Fenice-Theaters prangt mit keinem Namen von Ruf. Dafür trat im Theater zu S. Benedetto die Tochter des bekannten Donzelli, die ihren musikalischen Unterricht Rossini verdankt, an der Seite des ersten Buffosängers Ita-

liens, Zuchini, auf. Maestro Rossini, den ein Triester Correspondent der Breslauer Zeitung Fische fangen und auf dem Triester Markte verkaufen ließ, (warum nicht gleich Enten?) hat sich bei dieser Gelegenheit eigens von Bologna nach Venedig begeben, um seiner Schülerin in den Fährlichkeiten am Beginn der theatralischen Laufbahn beizustehen.

In Stockholm wird in der königlichen Oper jetzt Meyerbeer's Prophet als Neuigkeit mit vielem Beifall gegeben. Die Direction der königl. Bühne, welche mehrere Jahre hindurch ganz unfähigen Händen anvertraut war, entwickelt eine große Thätigkeit, seitdem sie im vorigen Sommer vom Freiherrn Knut=Bonde übernommen wurde.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte mit Begleitung.

P. Seligmann, Op. 22. Nocturne sentimental pour Piano et Violoncelle sur des motifs de l'Opéra La Favorite de Donizetti. **Berlin, Schlesinger. ⅔ Thlr.**

Ein ansprechendes und mit Geschmack geschriebenes Salonstück, in dem beide Instrumente gleichberechtigt auftreten. Wenn auch die technischen Schwierigkeiten nicht sehr bedeutend sind, so verlangen doch beide Stimmen geübte und feste Spieler.

S. u. M. Lee (frères), Fantaisie sur un thème de Monpou pour le Violoncelle et Piano. **Wien, Mechetti. 25 Ngr.**

Die Gebrüder Lee geben in diesem Werke (Variationen) ein ansprechendes Salonstück, das jedoch für beide Instrumente sehr geübte Spieler verlangt.

Für Pianoforte.

Th. Parmentier, Op. 1. Six Mélodies pour le Piano seul. **Straßburg, in Commission bei Kräuter. 2 Fr. 50 Cent.**

Diese sechs Melodien tragen das Schiller'sche Motto: „Nicht länger wollen diese Lieder leben, als bis ihr Klang ein fühlend Herz erfreut." Wenn man ihnen nun auch keinen hohen musikalischen Werth zusprechen kann, so werden diese Kleinigkeiten doch gewiß manches gefühlvolle Dilettanten-Herz erfreuen. Sie sind in dem bekannten Schweizer Volkston gehalten, bieten keine Schwierigkeiten dar und werden also bei Liebhabern von dergleichen Musikstückchen Anklang und Beifall finden.

Th. Kullak, Op. 80. Vielka. Improvisation dramatique sur l'opéra de Meyerbeer pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.**

Ein äußerst brillantes und schwieriges Salonstück mit Kullaks bereits vielfach anerkanntem Geschmack geschrieben. Nur Spielern von bedeutender Fertigkeit ist dieses Musikstück zu empfehlen.

Ch. Zaluski, Op. 6. Cinq Mazoures pour le Piano. **Wien, Müller. 18 Ngr.**

Der Componist giebt in diesen fünf Mazurka's ansprechende und nicht sehr schwierige Salonstücke, denen jedoch die eigenthümliche nationale Färbung nicht fehlt. Das Werkchen ist den Manen Chopin's gewidmet und von der Verlagshandlung sehr hübsch ausgestattet.

H. Litolff, Op. 70. Trois Idylles pour le Piano. **Stuttgart, Ebner. Compl. 25 Ngr. Nr. 1. 10 Ngr., Nr. 2. 7½ Ngr., Nr. 3. 12½ Ngr.**

— —, Op. 71. Trois Aquarelles pour le Piano. **Ebend. Compl. 25 Ngr. Nr. 1. 12½ Ngr., Nr. 2, 3.** à **10 Ngr.**

Der Componist giebt in diesen beiden Werkchen sehr ansprechende und, wie sich von Litolff erwarten läßt, der besseren Richtung angehörende Musikstücke. Die technische Schwierigkeit ist in beiden nicht unbedeutend und sind sie daher nur Spielern zugänglich, welche das Instrument vollkommen beherrschen. Für solche sind die Idyllen und Aquarellen aber lohnend und empfehlenswerth.

W. Plachy, Op. 107. Etude agréable en forme d'une Tarantelle pour le Piano. **Wien, Mechetti. 15 Ngr.**

Ein im leichteren Styl gehaltenes, sehr gefälliges und ansprechendes Stück, das auch zur belehrenden Unterhaltung für schon etwas vorgeschrittene Schüler zu empfehlen ist.

Fr. Spindler, Op. 28. Menuett für das Pianoforte. Leipzig, Bomnitz. 12½ Ngr.

— — —, Op. 31. Polka-Mazurka für das Pianoforte. Ebend. 15 Ngr.

Zwei sehr hübsche Salonpiècen in Tanzform, welche Spielern, die auch in der Unterhaltungsmusik eine bessere Richtung verfolgen, willkommen sein werden.

R. Willmers, Op. 83. Nordische Sagen. Drei Phantasiebilder für das Pianoforte. Hannover, Bachmann. Nr. 1—3. à 14 gGr.

Der Componist giebt in seiner bekannten und vielfach beliebten Weise in diesem Werke drei recht ansprechende, nicht allzu schwierige Salonstücke, die seine Verehrer mit Vergnügen spielen werden.

Ad. Lang, Op. 13. Fleurettes harmoniques de l'Italie. Six Mélodies agréables paraphrasées pour le Piano. **Wien, Mechetti. Nr. 1—6. à 10 Ngr.**

Die paraphrasirten italienischen Melodien sind: Il Barcajuolo von Donizetti, Jo te voglio bene assaje, neapolitanisches Lied, la Zingara von Donizetti, Bella Nice von Bellini, Se la vita vuoi godone von Tabolini und La Carolina, neapolitanisches Lied. Es sind diese Melodien im Ganzen recht hübsch übertragen, nur möchten wir dem Paraphraseur rathen ferner nicht mehr solche unausstehliche Quintenparallelen zu machen, wie in der Bella Nice von Bellini:



Das ist doch etwas zu arg!

C. T. Brunner, Op. 171. Fantaisie brillante sur l'air de Gumbert: **Die Thräne,** pour le Piano. **Cassel, Luckhardt. 12½ Sgr.**

Wenn ein Criminalrichter einmal in Verlegenheit sein sollte, wie er einen hartgesottenen Sünder zum Geständniß zu bringen habe, so dürfte er nur diesem vorliegendes Op. 171 des Hrn. Brunner täglich mehrere Male vorspielen lassen und der Delinquent würde gewiß alle Sünden beichten. Freilich würde ein solcher Richter damit nur die längst abgeschaffte Folter in moderner Gestalt wieder einführen, weshalb wir im Interesse der Humanität durchaus nicht wünschen können, daß ein Criminalist diese grausame Idee fassen möge.

J. C. Metzger, Op. 19. Perlen deutschen Gesanges für das Pianoforte allein paraphrasirt. Wien, Mechetti. Nr. 1—6. à 10 Ngr.

Die sechs paraphrasirten Lieder sind: Mein Engel, von Esser; Komm, schönes Fischermädchen, von Meyerbeer; Widmung, von Fuchs; Die schönsten Augen, von Stigelli; Ich möchte sterben wie der Schwan, von Dessauer; Fröhliches Scheiden, von Thalberg. Es sind diese sechs Lieder in der modernen Weise mit Geschmack für das Pianoforte übertragen und werden daher Spielern mit tüchtiger Technik eine angenehme Unterhaltung gewähren.

H. Enckhausen, Op. 79. Mazurka für das Pianoforte. Hannover, Nagel. 8 gGr.

— — —, Op. 80. Nocturne pour le Pianoforte. **Ebend. 12 gGr.**

Die Mazurka ist ein ansprechendes nicht schwieriges Salonstück, brauchbar zur Aufmunterung und Unterhaltung schon weiter vorgeschrittener Schüler. Ein sehr melodiöses, aber auch nicht leichtes Stück ist das Notturno, das der besseren Richtung angehörend, tüchtig gebildeten Spielern empfohlen werden kann.

J. W. v. Ehrenstein, Op. 3. Etude pour le Piano. **Dresden, Brauer. 12½ Ngr.**

Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt, uns über Werke des Componisten lobend auszusprechen. Wir können dies auch im Allgemeinen bei vorliegendem. Es läßt sich in dieser Etude musikalische Begabung und das Streben nach dem Besseren nicht verkennen, wenn auch hin und wieder noch ein Anlehnen an Vorbilder bemerkbar ist. Nach einer erlangten größeren künstlerischen Reife wird es dem Componisten auch gelingen, seine eigene Individualität noch mehr zur Geltung zu bringen und das, was er in dem bereits Gelieferten versprochen, auch erfüllen zu können.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

J. A. Leibrock, Transscriptionen classischer Lieder und Gesänge für Violoncell oder Violine mit Begleitung des Pianoforte. Braunschweig, Leibrock. Nr. 7—9. à 10 Sgr.

Die drei vorliegenden Hefte dieser Transscriptionen enthalten: „Nah" und „Auf dem Berge" von Lindblad und „Abendempfindung" von Mozart. In wie weit die Lindblad'schen Lieder zu den „classischen" zu rechnen sind, wollen wir hier nicht weiter untersuchen und nur bezüglich der Bearbeitung sagen, daß diese mit Geschmack und Geschick gemacht ist.

J. Mollberg, Morceau de Salon pour le Violon avec accomp. de Piano. **Wien, Mechetti. 20 Ngr.**

— — —, Air varié pour Violoncelle avec accomp. de Piano. **Ebend. 1 Thlr.**

Zwei im Salongenre gehaltene nicht leichte Musikstücke. Die Pianofortebegleitung ist wenig bedeutend und ohne sonderliche Schwierigkeiten.

Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 2. Den 7. Januar 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Klamer Wilhelm Frantz, Choralbuch für Organisten bei dem öffentlichen Gottesdienste, enthaltend die gebräuchlichsten der alten Kernmelodien der evangelischen Kirche Deutschlands, mit ausgeschriebenen Harmonien, Vor- und Zwischenspielen. — Halberstadt 1848, Verlag von Robert Frantz.

Vorliegendes Choralbuch von der Hand eines greisen Theologen, dessen Interesse für den musikalischen Kirchencultus sich schon in frühern derartigen Werken kundgegeben hat, wird sich unter den Organisten, namentlich den gewöhnlichen, manche Freunde gewinnen. Die Hauptsache, der Choral ist in gediegener, fließender Harmonie gehalten, die Zwischenspiele sind kurz und unbedeutend, die Vorspiele meist einfach, kunst- und schmucklos, und das ist eben ihr Verdienst, daß sie sich so geben, nichts mehr und nichts weiter sein wollen. Außer einigen, worin das Gefühl der Feder manchen glücklichen Zug dictirte, finden sich auch künstlich gehaltene, weniger in thematischer als vielmehr contrapunktischer Bearbeitung, wo der Cantus firmus entweder in der Ober-, Unter- oder Mittelstimme (die derartigen Bearbeitungen sind in der Regel dreistimmig) sich vorfindet. Um den Choral nun äußerlich noch mehr ins helle Licht treten zu lassen, können hier bei verschiedenen Manualen auch verschiedene Registrirungen in Wirksamkeit genommen werden. Endlich noch zu erwähnen die als wirkliche Choralschlüsse jedesmal beigegebenen kurzen Orgelpunkte (die der Verf. sehr sinnreich in seiner Vorrede das „Amen" des Chorals nennt) welche einfach und doch mannigfaltig dabei erscheinen. Zu den Freunden des Orgelpunkts gehört auch Ref., der darin rhythmisch und harmonisch Ruhe und Bewegung, überhaupt einen charakteristischen Gegensatz — und das ist ja schon ein Stück Poesie — wiederfindet. Alles bis hier Angeführte hat schon Gewicht genug zur Empfehlung des Werkes, zu der noch die, insbesondere wegen ihres belehrenden und reichen Inhalts lesenswerthe Vorrede gerechnet werden muß, und entschädigt hinreichend für das Mangelhafte. Dasjenige, wo außer dem Ref. wohl mancher Organist Anstoß finden dürfte, würde Folgendes umfassen. Im Choral passen nicht dissonirende Anfangsaccorde der Verszeilen, indem nur dem consonirenden Dreiklang das Recht des Anfangs sowohl in harmonischer wie kirchlicher Hinsicht zusteht. Das die Schlußzeile jedes Verses mit dem Wiederanfang desselben verbinden sollende Zwischenspiel kann füglich unterbleiben, denn die Herde findet den Anfang auch ohne Leitung, die einzelnen Verse und das sonst immerwährende Orgelspiel setzen sich besser ab. Der Organist gewinnt Zeit,

zum folgenden Verse passende Register zu wählen, und endlich wird dem Gemeinde- und Chorgesang hier (vielleicht die ganze erste Verszeile) allein zu wirken Gelegenheit geboten. Was ferner die **Zwischenspiele** betrifft, so sind diese doch in der Regel zu viel in der Einstimmigkeit gehalten, woraus zwar ein scharfer Contrast gegen die vierstimmige Choralharmonie, aber auch auf der andern Seite der Uebelstand hervorgeht, daß jene zu dünn und mager in ihrer Ausführung erscheinen müssen. Die **Vorspiele** endlich geben 1) an vielen Orten etwas unzweideutig das Echo einer ältern Zeit. (Hierzu auch die der **Orgel** widerstrebenden Verzierungen: Triller und kurze Vorschläge gerechnet), 2) erscheinen manche zu gedehnt, überhaupt zu lang, woraus sehr leicht, und zumal bei dürftiger Zwei- und Dreistimmigkeit hinsichtlich der Durchführung des **ganzen** Chorals Langeweile beim Zuhörer entstehen kann. „Tout est beau hors l'ennuyant!" ist ein französisches Sprichwort. Es kann ja nach der Einleitung, wie auch in einigen Vorspielen geschehen, nur ein Theil der Melodie durchgeführt werden; 3) mischt sich zuweilen in die Orgel in Form wie in Idee etwas zu stark das verwandte Clavier, woraus in der Regel eine eben so unpassende wie unschöne Wirkung. „Jedes wirke nach seiner Weise", darin liegt schon genug. Zu der erwähnten Ausstellung gehören namentlich auf dem Manual die harmonische Brechung (Begleitungsfigur) oder auch der wiederholte Anschlag eines und desselben Accord's in kurzen Zeittheilen — auf dem Pedal das leider zu oft und nur zu deutlich als Manier und Lückenbüßer eintretende Pochen der tasto-solo-Viertelnoten bei einem melodischen oder rhythmischen Periodenschluß — und sonstige profane Melodiebildungen überhaupt. Der **jetzige** Organist, indem er sich von alledem frei hält, wird überall den besten Eindruck auf die Gemeinde machen können, wenn er im Vor- und Zwischenspiel der Melodie, der **schönen** und kirchengemäßen, zu huldigen versteht, wenn er namentlich den **Regungen seines Gefühls** ein passendes gemüthliches Organ im Orgelspiel leihen kann, anstatt mehr den Eingebungen des combinirenden Verstandes zu folgen, für die sich das Gemeindepublikum einmal weniger interessirt, weil es sich dadurch in keine **Stimmung** versetzt fühlt, außer vielleicht in die der Gleichgültigkeit und Langeweile. Wo der Verf. wirklich **gefühlt** hat, ist ihm auch der Ausdruck im Vorspiel weit besser gelungen als da, wo er mehr dem Willen und speculirenden Verstande Folge leistete. Da entsteht dann freilich aus einer beabsichtigten Parallele oft ein schnurgerader Gegensatz.

Der Zahl nach enthält das Choralbuch 116 Nummern, worunter auch viele alte, weniger bekannte Choräle aus den alten Kirchentonarten. Der am Schlusse der phrygischen Tonart häufig hervortretende Querstand c e g. d a f, e gis e zwischen den beiden äußersten Harmonien (des Schlußaccords wegen hier eben die **große** Terz) giebt jenen alten Tonschlüssen etwas Hartes und Widerwärtiges was von Vielen und noch dazu am kirchlichen Orte für eine besondere charakteristische Eigenthümlichkeit, vielleicht gar als ein Vorzug jener alten Tonarten angesehen wird.

Eine nicht unbedeutende Zahl von Druckfehlern, und zwar mitunter recht grober, die Harmonie beleidigender, findet sich leider vor.

Louis Kindscher.

Ueber die Aufführung des Tannhäuser.

Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper vom Dichter und Tonsetzer derselben.

IV.

Nach den vorangeschickten ziemlich umständlichen Auseinandersetzungen wende ich mich denn nun schließlich an die **Darsteller** im Besondern. Nicht über das Einzelne ihrer Leistungen kann ich mich jedoch mit ihnen zu besprechen versuchen, denn um hierzu volle und geeignete Veranlassung zu gewinnen, müßte ich nothwendig mit einem Jeden in persönlichen Freundschaftsverkehr treten können. Ich muß mich daher auf das beschränkt halten, was ich über die nöthige Auffassung des Studiums im Allgemeinen sagte, in der Hoffnung, daß auf dem bezeichneten Wege die Darsteller ganz von selbst dazu gelangen, durch das Vertrautwerden mit meinen Intentionen auch die Fähigkeit zu gewinnen, diesen Intentionen zu entsprechen.

Die schwierigste Rolle ist unstreitig die des Tannhäuser selbst, und ich muß eingestehen, daß sie überhaupt eine der schwierigsten Aufgaben für die dramatische Darstellung sein dürfte. Als das mir Wesentlichste von diesem Charakter bezeichne ich das stets unmittelbar thätige, bis zum stärksten Maße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation, und den lebhaften Contrast, der durch den heftigen Wechsel der Situation sich in der Aeußerung dieses Erfülltseins zu erkennen giebt. Tannhäuser ist nie und nirgends etwas nur „ein wenig", sondern alles voll und ganz. Mit vollstem Entzücken hat er in den Armen der Venus geschwelgt; mit dem bestimmtesten Gefühle von der Nothwendigkeit seiner Losreißung von ihr zerbricht er, ohne im

Mindesten die Göttin der Liebe zu schmähen, die Bande, die an sie ihn fesselten. Mit vollster Rückhaltslosigkeit giebt er sich dem überwältigenden Eindrucke der wiederbetretenen heimischen Natur, der traulichen Beschränktheit altgewohnter Empfindungen, endlich dem thränenreichen Ausbruche eines kindlichreligiösen Reuegefühles hin; der Ausruf: „Allmächtiger, Dir sei Preis! groß sind die Wunder Deiner Gnade!" ist der unwillkührliche Erguß einer Empfindung, die sein Herz bis auf die innerste Wurzel mit unwiderstehlicher Gewalt einnimmt. So stark und aufrichtig ist diese Empfindung und das gefühlte Bedürfniß der Aussöhnung mit der Welt — doch der Welt im größesten und weitesten Sinne —, daß er der Begegnung seiner früheren Genossen, und ihrer angebotenen Versöhnung mit ihm, scheu und abstoßend ausweicht: nicht Rückkehr will er, sondern Vordringen bis zu einem eben so Großen und Erhabenen, als es sein neu gewonnenes Gefühl von der Welt ist. Dieß Eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen „Elisabeth" genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen blitzesschnell wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeth's zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt. Ganz und gar von diesem nieerfahrenen neuesten Eindrucke überwältigt, jauchzt er in wonnigster Lebenslust auf, stürmt er der Geliebten entgegen. Wie ein ferner, dumpfer Traum liegt alles Vergangene nur noch vor seiner Seele; kaum weiß er sich seiner zu erinnern: nur eines gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine süße Jungfrau, die ihn liebt; und nur Eines erkennt er in dieser Liebe, nur Eines erkennt er in ihrer Entgegnung, — brünstiges, allverzehrendes Lebensfeuer. — Mit diesem Feuer, dieser Inbrunst, genoß er einst die Liebe der Venus, und unwillkührlich muß er erfüllen, was er ihr beim Abschied frei gelobte: „gegen alle Welt fortan ihr muthiger Streiter zu sein". Diese Welt säumt nicht, ihn zum Streite herauszufordern. In ihr, wo der Stolze an sich das Opfer vollbringt, was die Schwäche von ihm fordert, findet der Mensch für sein Dasein nur Berechtigung durch Anerkennung der Nothwendigkeit einer unendlichen Vermittelung seiner unwillkührlichen Empfindungen für ihre Kundgebung durch den, alle Gestaltung beherrschenden Ausdruck der Sitte. Tannhäuser, der nur des unmittelbarsten Ausdruckes seiner aufrichtigsten, unwillkührlichsten Empfindungen mächtig ist, muß sich zu dieser Welt im schroffsten Gegensatze finden, und seinem Gefühle muß dieß so stark bewußt werden, daß er, um seiner Existenz willen, auf Tod und Leben diesen seinen Gegensatz zu bekämpfen hat. Diese eine Nothwendigkeit wird einzig nur noch von ihm empfunden, als es im Sängerkriege zum offenen Kampfe kommt; um ihr zu genügen, vergißt er Alles um sich her, jede Rücksicht läßt er fahren: und doch kämpft sein Gefühl nur für seine Liebe zu Elisabeth, als er endlich hell und laut sich als Ritter der Venus bekennt. Hier steht er auf der höchsten Höhe seines lebensfreudigen Triebes, und nichts vermag ihn in der Erhabenheit seiner Entzückung, mit der er einsam einer ganzen Welt trotzig entgegensteht, zu erschüttern, als die einzige Erscheinung, die gerade jetzt als gänzlich neu und nie noch wahrgenommen seine ganze Empfindung urplötzlich einnimmt: das Weib, das sich aus Liebe für ihn opfert. — Aus dem Uebermaße der Wonne, das er in Venus' Armen genoß, sehnte er sich nach — Schmerz: diese tief menschliche Sehnsucht sollte ihn dem Weibe zuführen, das nun mit ihm leidet, wogegen Venus sich nur mit ihm freute. Sein Verlangen ist erfüllt, und fortan kann er nicht mehr leben ohne eben so überschwängliche Schmerzen, als zuvor seine Freuden überschwänglich waren. Aber diese Schmerzen sind dennoch keine gesuchten, willkührlich aufgenommenen; sondern mit unwiderstehlicher Gewalt brachen sie durch das Mitgefühl in sein Herz ein, das nun mit der ganzen Energie seines Wesens sie bis zur Selbstvernichtung nährt. Hier nun äußert sich seine Liebe zu Elisabeth in dem ungeheuren Unterschiede von seiner Liebe zu Venus: sie, deren Blick er nicht ertragen kann, deren Wort ihm wie ein Schwert in die Brust dringt, sie muß er durch furchtbarste Martern um die Marter ihrer Liebe zu ihm zu versöhnen suchen, und wenn er diese Versöhnung im schmerzlichsten Todesaugenblicke auch von Ferne nur ahnen dürfte. — Wo gäb' es nun ein Leiden, das er nicht mit Lust ertrüge? Vor jener Welt, der er so eben noch als Todfeind siegesjubelnd gegenüberstand, wirft er sich mit williger Inbrunst in den Staub, um von ihren Füßen sich zertreten zu lassen. Nicht gleicht er so den Pilgern, die um ihres eigenen Heiles willen sich gemächliche Büßungen auferlegen: nur „um ihr die Thräne zu versüßen, die sie um den Sünder geweint", sucht er unter den schrecklichsten Qualen den Weg zu seinem Heil, da dieses Heil in nichts anderem bestehen kann, als jene ihm geweinte Thräne versüßt zu wissen. Wir müssen ihm glauben, daß mit solcher Inbrunst noch nie ein Pilger nach dem Heil verlangte; je aufrichtiger und vollständiger aber seine Zerknirschung, sein Bußgefühl und Heiligungsverlangen war, desto furchtbarer mußte ihn nun auch der Ekel vor der Lüge und Herzlosigkeit übermannen, die sich ihm am Ziele des Heilweges darstellten. Gerade bei der höchsten Wahrhaftigkeit sei-

ner Empfindung, die sich nicht auf ihn und sein besonderes Seelenheil, sondern auf die Liebe zu einem andern Wesen, somit auf dies geliebte Wesen selbst bezog, mußte endlich sein Haß gegen diese Welt, die aus ihren Axen hätte gerathen müssen, wenn sie ihn und die Liebe freisprechen wollte, in die hellsten Flammen aufschlagen, und diese Flammen sind es, die als Gluthen der Verzweiflung sein Herz durchbrennen. Als er von Rom wiederkehrt, ist er nur noch Grimm gegen eine Welt, die ihm wegen der höchsten Aufrichtigkeit seiner Empfindungen das Recht des Daseins abspricht; und nicht aus Sehnsucht nach Freude und Lust sucht er wieder den Venusberg auf, sondern der Haß gegen jene Welt, der er Hohn sprechen muß, die Verzweiflung treibt ihn dahin, um sich vor dem Blicke seines „Engels" zu verbergen, dessen „Thräne zu versüßen" die ganze Welt ihm nicht den Balsam bieten konnte. — So liebt er Elisabeth; und diese Liebe ist es, die sie erwidert. Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, das vermochte sie, indem sie der Welt zum Trotz den Geliebten in ihr Gebet schloß, und in heiligem Wissen von der Kraft ihres Todes, sterbend den Unseligen freisprach. Und sterbend dankt ihr Tannhäuser für diese empfangene höchste Liebesgunst. An seiner Leiche steht aber Keiner, der ihn nicht beneiden müßte; und Jeder, die ganze Welt, Gott selbst — muß ihn selig sprechen. —

Ich erkläre nun, daß keinem, selbst nicht dem bedeutendsten Schauspieler unserer und der vergangenen Zeiten, die Aufgabe einer vollkommenen Darstellung des Tannhäuser, wie ich sie nach der voranstehenden Charakteristik verlange, zu lösen gelingen kann, und antworte nun der Frage, wie ich es für möglich halte, daß ein Opernsänger sie lösen solle, einfach dahin, daß eben nur der Musik der Entwurf solch einer Aufgabe geboten werden durfte, und nur, eben durch die Musik, ein dramatischer Sänger sie zu lösen im Stande sein kann. Wo der Schauspieler in den Mitteln der Recitation vergebens nach dem Ausdruck suchen würde, der ihm einen solchen Charakter gelingen lassen sollte, bietet sich dieser Ausdruck ganz von selbst in der Musik dem Sänger dar, und von diesem verlange ich daher nur, daß er mit rückhaltsloser Wärme auf die von mir ihm gebotene Aufgabe eingehe, um gewiß zu sein, daß er sie auch lösen werde. — Nur muß ich namentlich vom Sänger des Tannhäuser ein gänzliches Aufgeben und Vergessen seiner bisherigen Stellung als Opernsänger verlangen; als solcher darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Lösung der gestellten Aufgabe denken. Besonders auf unsern Tenorsängern haftet, vom Vortrage der gewöhnlichen Tenorpartien her, ein völliger Fluch, der sie uns gemeinhin nicht anders als unmännlich, weichlich und vollständig energielos erscheinen läßt. Sie sind, unter dem Einflusse und in Folge einer gewöhnlich geradezu verbrecherischen Ausbildung ihres Stimmorganes, während der ganzen Dauer ihrer theatralischen Laufbahn so ausschließlich daran gewöhnt, sich nur mit den allerkleinlichsten Details der Gesangsmanier zu befassen und ihnen einzig ihre Aufmerksamkeit zu widmen, daß sie auf der Bühne selten zu etwas anderm gelangen, als sich entweder zu sorgen, ob jenes G oder As hübsch herauskommen werde, oder darüber sich zu freuen, daß das Gis oder A gehörig gesessen hat. Neben diesen Sorgen und Freuden kennen sie gewöhnlich nichts als Vergnügen am Putz, und das Bemühen, mit Putz und Stimme zusammen nach Möglichkeit zu gefallen, vor Allem um einer höheren Gage willen.*) Ich gebe nun zu, daß ein bloßes Befassen mit einer Aufgabe, wie die meines Tannhäusers, schon hinreichen werde, den Sänger über sich in Unruhe zu versetzen, und daß in Folge dieser Unruhe er sich angelegen sein lassen werde, Verschiedenes in seiner Bühnengewohnheit zu ändern; ich gehe sogar in meiner Voraussetzung so weit zu hoffen, daß wenn das Studium des Tannhäuser in der Weise geleitet wird, wie ich es angegeben habe, eine Veränderung in den Gewohnheiten und Begriffen des Sängers zu Gunsten der Aufgabe sich geltend machen werde, die ihn ganz von selbst auf das Richtige und Erforderliche hinleiten muß: nur dann aber kann ich einen durchaus günstigen Erfolg seiner Bemühungen erwarten, wenn diese Veränderung zu einer vollständigen Revolution in ihm und seiner bisherigen Auffassungs- und Darstellungsweise führt, einer Revolution, bei welcher er sich bewußt wird, daß er für diese Aufgabe etwas ganz und gar Anderes zu sein hat als er sonst war, der vollständige Gegensatz seines früheren Wesens. Er halte mir nicht entgegen, daß ihm auch schon Aufgaben geboten worden seien, die an seine Darstellungsgabe ungewöhnliche Anforderungen machten: ich kann ihm nachweisen, daß er mit Dem, was er etwa bei den sogenannten dramatischen Tenorpartien der neuern Zeit sich aneignete, für den Tannhäuser ganz sicher nicht auskommen würde, da ich ihm beweisen könnte, daß z. B. in den Meyerbeer'schen Opern der von mir gerügte Charakter der modernen Tenorsänger, bei der ganzen Anlage, für

*) Meine Mittheilungen richte ich so allgemeinhin an eine ganze Gattung, daß es mir natürlich unmöglich ist, zugleich die mancherlei Specialitäten zu beachten, die mehr oder minder vom Wesen der Gattung abweichen, und ich muß daher hier nothwendig in Bezug auf vorhandene Gebrechen immer im Superlativ sprechen, der auf viele Einzelne allerdings keine Anwendung finden kann.

Mittel und Zweck mit höchster Klugheit als unveränderlich berücksichtigt worden ist. Wer mir also, auf seine bisherigen Erfolge in den genannten Opern gestützt, mit blos demselben Aufwande von Darstellungskunst, der dort genügte, um die Opern allgemein aufgeführt und beliebt zu machen, den Tannhäuser darstellen wollte, der würde gerade Das aus dieser Rolle machen, wovon sie das volle Gegentheil ist. Er würde vor Allem im Tannhäuser nicht die Energie seines Wesens begreifen, und ihn zu einem haltungslosen, hin und her schwankenden, schwachen und unmännlichen Charakter machen, da für einen *oberflächlichen* Hinblick die Verführung zu einer solchen falschen Auffassungsweise (die ihn dem „Robert der Teufel" etwa verwandt erscheinen ließe) allerdings vorhanden sein dürfte. Nichts könnte aber das ganze Drama unverständlicher machen und den Hauptcharakter mehr entstellen, als wenn Tannhäuser schwach, oder gar ab und zu „gutmüthig", bürgerlich fromm, und höchstens als mit einigen liederlichen Neigungen behaftet, dargestellt würde. Dieß glaube ich mit der vorhergehenden Charakterisirung seines Wesens dargethan zu haben; und da ich alles Verständniß meines Werkes mir namentlich nur davon erwarten kann, daß die Hauptrolle dieser Charakterisirung entsprechend aufgefaßt und dargestellt werde, so möge der Sänger des Tannhäuser begreifen, welche ungewöhnliche Anforderung ich an ihn stelle, zu welchem freudigen Danke er mich aber auch verpflichten müsse, wenn er meine Absicht vollkommen verwirklicht. Ich erkläre ihm unumwunden, daß eine durchaus glückliche Darstellung des Tannhäuser das Höchste ist, was er in seiner Kunst leisten kann. —

Nach dieser ausführlichen Besprechung mit dem Sänger des Tannhäuser habe ich den Darstellern der übrigen Rollen wenig mehr zu sagen; denn alles ihm mitgetheilte betrifft in der Hauptsache sie Alle. Die schwierigsten Aufgaben neben Tannhäuser fallen wohl den beiden Frauen, *Venus* und *Elisabeth*, zu. Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günstiger äußerer Disposition für diese Rolle, die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert. Das Schwierige für die Elisabeth ist dagegen, daß die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit mache, ohne zu verrathen, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte. — Die übrigen Partien der Männer sind minder schwer, und selbst *Wolfram*, dessen Aufgabe ich durchaus nicht für unbedingt leicht halten will, hat sich fast nur an die nächste Sympathie des feinfühlenderen Theiles unsres Publikums zu wenden, um des Gewinnes seiner Theilnahme sicher zu sein. Ihm hat die mindere Heftigkeit seines unmittelbaren sinnlichen Lebenstriebes gestattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenstande des sinnenden Gemüthes zu machen: er ist somit vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor Allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als sein endliches tiefes Mitgefühl für den von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der aussprechendsten Erscheinungen machen. Nur hüte sich der Sänger dieser Partie, den Gesang sich so leicht vorzustellen, als es oberflächlich den Anschein haben könnte: namentlich wird sein erster Gesang im „Sängerkriege", der die Entwickelungsgeschichte der ganzen künstlerisch-menschlichen Lebensanschauung Wolfram's enthält, für den Vortrag mit der feinfühligsten Sorgfalt und genauesten Erwägung des dichterischen Gegenstandes von ihm durchdacht werden müssen, und der größten Uebung wird es bedürfen, das Organ zu dem nöthigen mannigfaltigen Ausdrucke zu stimmen, der einzig dem Stücke die richtige Wirkung verschaffen kann. — Ueberhaupt möchte ich mich schließlich noch ganz besonders von den „Darstellern" an die „Sänger" wenden, wenn ich einerseits nicht zu ermüden fürchten müßte, andrerseits aber nicht annehmen dürfte, daß das bereits Gesagte hinreichend sei, auch nach der Seite der Gesangskunst hin die Darsteller über meine Wünsche aufzuklären. —

So will ich denn nun diese Mittheilung schließen, allerdings mit dem traurigen Gefühle, nur sehr unvollkommen meinem Zwecke entsprochen zu haben, nämlich: durch sie die mir verwehrte, und doch gerade von mir für so nothwendig erachtete, mündliche und persönliche Mittheilung an alle Betreffende zu ersetzen. Bei der tief von mir gefühlten Ungenügendheit dieses von mir eingeschlagenen Ausweges, bleibt mir als Trost allein das Vertrauen auf den guten Willen meiner künstlerischen Genossen übrig, auf einen guten Willen, wie nie ein Künstler zur Ermöglichung seines Kunstwerkes ihn mehr bedurfte, als ich in meiner gegenwärtigen Lage. Mögen Alle, an die ich mich richtete, diese meine besondre Lage wohl berücksichtigen, und namentlich auch der aus ihr nothwendig mir erwachsenen Stimmung es beimessen, wenn ich hie und da mich vielleicht zu besorgt, zu ängstlich, oder auch wohl zu mißtrauisch, streng und scharf äußerte. — In Betracht der Ungewöhnlichkeit einer

solchen Mittheilung, wie der vorliegenden, muß ich mich wohl selbst auch darauf gefaßt machen, daß sie von Vielen, an die sie gerichtet ist, gänzlich, oder doch zum großen Theile, unbeachtet, vielleicht auch unverstanden bleiben wird. Mit diesem Wissen kann ich daher sie nur für einen Versuch ansehen, den ich in die Welt hinein werfe wie ein Loos, ungewiß ob es gewinnt oder verliert. Wenn ich jedoch auch nur bei Wenigen und Einzelnen vollkommen Das erreiche, was ich beabsichtige, so soll dieses Gelungene mich für alles sonst Mißglückte reichlich entschädigen; und herzlich drücke ich den wackern Künstlern im Voraus die Hand, die es nicht verschmähten, mit mir sich näher und inniger zu befassen und zu befreunden, als dieß für gewöhnlich in unsrem heutigen Kunstweltverkehre angetroffen wird. *)

Zürich, im August 1852.

Richard Wagner.

Aus Berlin.

(Schluß.)

Unterdessen war der Stern'sche Verein zu einem mächtigen Kolosse herangewachsen und nahte sich unter erschwerenden Umständen, aber, dank der vorzüglichen und energischen Leitung des Königl. Musikdirectors Julius Stern, mit Riesenschritten dem Ziele seiner Bestimmung: unter den Musikinstituten Berlins einen der hervorragendsten Plätze einzunehmen. Meinte man Anfangs wohl, daß er die Concurrenz des altrenommirten Instituts der Singakademie nicht würde aushalten können, so zeigte sich doch bald das Gegentheil; er imponirte — gegenüber den Zuständen eines bedauerlichen Verfalls, in welchem sich die Singakademie in den letzten Jahren befand — durch die jugendlichen, frischen, dabei kunstgeübten Stimmen besonders seiner weiblichen Mitglieder, und — was am wichtigsten ist — wurde dadurch, daß die Singakademie bei ihrer altkirchlichen Richtung streng festhielt, gleichsam von selbst dahin getrieben, eben jene Lücke auszufüllen, von der ich eben sprach, ein Feld der Musik zu cultiviren, welches bis dahin hier in Berlin fast noch unbebaut dalag. Man macht dem Verein den ausschließlichen Mendelssohncultus zum Vorwurf. Dagegen muß erstens erinnert werden, daß unter allen modernen Componisten dieser Künstler das Meiste für Gesangsvereine geliefert hat; sodann, daß er, ein Hauptrepräsentant der modernen Romantik und doch formell in den Alten wurzelnd, am besten den Uebergang aus dem Alten zum Neuen vermittelt, und endlich, daß neben ihm andere neuere Componisten (z. B. Robert Schumann) besonders aber auch die alten Meister Bach, Händel, Mozart keineswegs vernachlässigt wurden. Was aber eben seine Lebenskraft steigerte, war, daß er sich nicht einseitig in ein Gebiet einschloß, sondern Alles, was die Neuzeit Bemerkenswerthes hervorgebracht hat, mit in seinen Bereich zog.

Es wurde endlich Zeit, daß der Verein, welcher sich inzwischen seiner Mission, die ihm die Umstände zu ertheilt hatten, wohl bewußt geworden war, zur Erfüllung derselben schritt; daß er nicht mehr privatim oder doch nur vor eingeladenen Zuhörern wirkte (dem Publikum — wie ein hiesiger Kritiker sich ausdrückt — nur von Zeit zu Zeit seine Visitenkarte schickte) sondern in das Licht der Oeffentlichkeit träte. Dazu fehlte aber noch eine Hauptsache — ein Orchester. Auf die Königl. Kapelle war nicht zu rechnen, und — so fabelhaft dies auch klingen mag — Berlin besitzt kein zweites stehendes Orchester, welches sich zu solchen Aufführungen, wie sie der Sternsche Verein beabsichtigte, eignete. Es handelte sich also, ein ganz neues Orchester zusammen zu setzen — eine Aufgabe, deren Schwierigkeit Jeder begreift, der nur einigermaßen mit den Berliner Musikzuständen vertraut ist. Hr. Musikdir. Stern hat sie vollständig gelöst; es ist seiner Unermüdlichkeit gelungen, ein Orchester zu Stande zu bringen, dessen Stamm aus der Orchesterschule des Concertmeisters Ries gebildet ist, an dessen Spitze ausgezeichnete Geiger, wie die HH. Grünwald und Lotze stehen und zu welchem die verschiedenen in der Hauptstadt zerstreut sich vorfindenden Musikchöre der öffentlichen Vergnügungslocale ein nicht unbedeutendes Contingent geliefert haben — ein an Zahl imposantes Orchester, welches schon im ersten Concerte bewiesen hat, daß es seiner Aufgabe vollkommen gewachsen ist. Nachdem im Anfange des Winters ein Probeconcert (diesmal noch innerhalb des Vereins selber) abgehalten worden und zur Befriedigung ausgefallen war, wurde eine Reihe öffentlicher Concerte für den Winter beschlossen, deren erstes, wie schon gesagt, am 13ten Decemb. im Saale des Schauspielhauses stattgefunden hat.

Das Programm des Concertes war folgendes: D-Moll-Concert von Seb. Bach (Hr. Dr. Kullack); Concert-Arie von Weber (Frl. Büry); Violin-Concert von Beethoven (CM. Joachim aus Weimar) und Musik zu Athalia von Mendelssohn. —

Es ist nicht meine Absicht, Ihnen eine ausführ-

---

*) Anmerk. der Redaction. Dies ist das Ende der Brochüre. In einem nächsten Artikel lassen wir nun noch das Programm der Tannhäuser-Ouvertüre und die die Aufführung derselben betreffenden Bemerkungen folgen.

liche Recension über dieses Concert zu schreiben — nur soviel will ich Ihnen sagen, daß der Erfolg das Unternehmen aufs Glänzendste gerechtfertigt hat, und daß die hiesige Tageskritik, der sonst schwer etwas zu Danke gemacht werden kann, einmüthig in das höchste Lob einstimmt. Auch möchte wohl schwerlich ein Chor zu finden sein, der an Metall und Schmelz, besonders der Sopranstimmen, an Präcision der Einsätze, an Einmüthigkeit des Zusammensingens es dem Stern'schen Vereine gleichthun könnte. Ueber die Musik zu Athalia zu schreiben, liegt hier nicht in meiner Absicht, die Ausführung derselben war eine vollendete; das neue Orchester errang trotz des schwer wiegenden Vorgangs der Kapelle, mit der Ouvertüre rauschenden Beifall, und die Solopartien konnten kaum glücklicher besetzt sein, als durch Frl. Büry, Frau Mayer und Frau Leo. Frl. Büry fand bei ihren Landsleuten eine Aufnahme, über die sie sich nicht zu beklagen haben wird; im Uebrigen kommt das Urtheil der Kritik über sie ungefähr auf dasselbe hinaus, was in Ihren Blättern über sie gesagt worden ist. Frau Mayer besitzt eine hohe Sopranstimme voll unendlichen Liebreizes und von einer seltenen technischen Ausbildung; Frau Leo endlich (Contraalt) ist eine Künstlerin ersten Ranges, welche von der Berliner Kritik — ich weiß nicht aus welchem Grunde — lange nicht genug gewürdigt wird.

Mit dem Bach'schen Concerte hatte Hr. Dr. Kullak eine sehr undankbare Aufgabe übernommen; das Publikum saß demselben als uneingeweihtes gegenüber und nahm es mit ziemlicher Gleichgültigkeit auf. Es ist so sehr an die modernen Tastenreitereien gewöhnt, daß es nur bei einigen rapiden Gängen, die im Finale vorkommen, aus seiner Lethargie aufwachte und neugierig die Hälse reckte um zu sehen. Um so mehr fühlt sich die Kritik veranlaßt, die klassische Ruhe, die solide Behandlung und die gänzliche Abwesenheit aller Ostentation in dem Spiele des vorzüglichen Pianisten lobend anzuerkennen.

Den Glanzpunkt des Abends bildete das Beethoven'sche Violinconcert. Der Erfolg, welchen Herr Joachim sich mit demselben errang, beweist wieder einmal recht deutlich den Satz, daß das Berliner Publikum, welches so gern Alles bekrittelt und bewitzelt und deßhalb das blasirteste von der Welt genannt wird, zugleich des aufrichtigsten Enthusiasmus fähig ist, sobald es einmal dem Einflusse einer überwältigenden Erscheinung erliegt. Kein Wunder, wenn es mißtrauisch geworden ist, nachdem es von so vielen sogenannten ersten Kunstgrößen belogen und betrogen worden; kein Wunder aber auch, wenn es mit Begeisterung einer Persönlichkeit zujauchzte, die ihm den in den Annalen der Berliner Kunstgeschichte fast unmöglich gewordenen Beweis lieferte, daß es noch einen Künstler giebt, welcher die höchste Vollendung in der Technik nicht seinem persönlichen Ehrgeize, sondern der Idee des Kunstwerks, dessen Organ er ist, dienstbar macht. Als solch einen seltenen Künstler lernte es Joachim kennen, welcher das Beethoven'sche Concert in einer Erhabenheit der Auffassung und mit so vollkommener Besiegung aller nur denkbaren Schwierigkeiten zu Gehör brachte, daß man den Spieler und Alles ringsum vergaß und nur im Kunstwerke lebte — und das ist gewiß der höchste Triumpf der Technik, daß sie sich selbst vergessen macht. Wenn es irgendwo nöthig war, den Glauben an die rechte, echte Kunst wieder zu erwecken, so war es hier in Berlin, und wenn dies irgendwem möglich war, so war es Joachim.

Die drei Namen, welche im ersten Theil des Concertes figuriren, beweisen, daß es der Direction daran liegt und daß sie keine Opfer scheut, außer den Leistungen des Vereins selber, dem Publikum das Beste darzureichen. Mit gleicher Sorgfalt werden auch die folgenden Concerte, deren hohe Bedeutung ich in obigen Zeilen auseinanderzusetzen suchte, arrangirt werden, für die sich mithin eine rege Theilnahme von Seiten des Publikums mit Bestimmtheit voraussetzen läßt.

Julius Schäffer.

Schreiben des Fürsten Galitzin

an d. Red. dies. Bl.

(Fortsetzung.)

Ja Hr. Schindler, ich habe es gewagt zu sagen, daß ich ein bestelltes Werk an Beethoven bezahlt, ehe ich es empfangen hatte, und ich wage noch mehr, ich wage es, Sie mit Ihren gegentheiligen Behauptungen in aller Form Lügen zu strafen. Die Einsendung der Messe anstatt des Quartetts und die Quittung vom 22sten October 1823 über 50 #, unterzeichnet „Louis van Beethoven", sind unumstößliche Beweise. Es ist ferner ein Irrthum von Ihnen, wenn Sie mit dem von Ihnen gewöhnlich beliebten schneidenden Tone sagen, daß ich das erste Quartett Op. 127 im Herbst des Jahres 1824 erhalten hätte. Das Original, das ich besitze, trägt auf seinem Titel die Jahreszahl 1825. Uebrigens heißt es in dem ersten Briefe des Hrn. Hennickstein vom 9ten Januar 1825, daß Beethoven das in Rede stehende Quartett innerhalb vierzehn Tagen zu liefern

versprochen habe. (Man sehe unten in den Beweisstücken. *)

So verhält sich also die Sache, über die uns Hr. Schindler, sich stützend auf falsche Angaben und mit der Sicherheit eines seiner Sache ganz gewissen Menschen, sagt: „So wurde die von dem Fürsten gestellte Bedingung, jedes dieser Quartette ein Jahr lang allein zu besitzen, ehe die Werke der Oeffentlichkeit übergeben würden, erfüllt." — Verhielt sich dies nun wirklich so, Hr. Schindler? Niemals hat der Fürst eine solche Bedingung gestellt — er weiß, daß die Erzeugnisse des Genies der musikalischen Welt gehören und nicht das Eigenthum eines einzelnen Individuums sein dürfen. Er ehrt das Genie zu sehr, um anders zu denken. — Die Sache verhielt sich aber folgendermaßen: Nach Empfang des Quartetts Op. 127 (im März 1825) beeilte ich mich an Beethoven zu schreiben und ihn zu ersuchen, nicht länger mit der Veröffentlichung zu zögern, damit die gerechte Ungeduld der musikalischen Welt befriedigt würde, worauf mir Beethoven sofort antwortete und mich bat, das Werk während sechs Monaten als mein alleiniges Eigenthum anzusehen. Noch eines Umstandes ist hierbei zu gedenken. Oeffnen Sie gefälligst Ihre beiden Ohren (ouvrez bien vos deux oreilles), Hr. Schindler, und geben Sie uns darüber Aufschluß, Sie, der Sie mit den häuslichen Geschäften des großen Beethoven betraut gewesen sind. Man weiß bereits, daß ich das Quartett Op. 127 erst im März 1825 erhielt. Man wird im 24sten Heft der Cäcilia vom Jahre 1824 einen Brief von Beethoven an die Herausgeber dieses Journals finden, datirt vom 17ten September 1824, welcher folgendermaßen anfängt: „Auch das Quartett erhalten Sie sicher bis Mitte October." Wollen Sie nun wissen, worauf sich die Partikel „auch" bezieht? Diesem Briefe von Beethoven lag ein Bruchstück des Adagios meines zukünftigen Quartetts Op. 127 bei. Indem Beethoven dieses Bruchstück an die Gebrüder Schott in Mainz, die Herausgeber der Cäcilia, schickte, versprach er ihnen aussi (auch) das ganze Quartett Op. 127 bis Mitte October desselben Jahres 1824. Wie nun? Die Gebrüder Schott, vollkommen unbekannt mit der Idee, die dieses Quartett entstehen ließ, erhielten im Monat September dergleichen Mittheilungen und Versprechungen, während ich, der ich das Geld zu dem Unternehmen hergab, der ich den ersten Anspruch auf dieses Werk hatte, ganz bei Seite geschoben wurde und das Quartett erst im folgenden Jahre erhalten sollte. Bei dem besten Willen wird man ein solches Verfahren nicht als den Typus eines delicaten Benehmens ansehen können. Warum, Hr. Schindler, haben Sie mich gezwungen, einen solchen Weg zu meiner Rechtfertigung einzuschlagen? Hr. Schindler weiß aus meinem Brief vom 15ten Juli, wie ungern ich, eben so wie er selbst, dergleichen Einzelnheiten vor die Oeffentlichkeit bringe und hierdurch in die traurige Nothwendigkeit versetzt werde, das zu thun, was er einen groben Angriff auf die Ehre Beethoven's (une injure grossière à l'honneur de Beethoven) nennt. Er hätte indessen wissen können, daß ein Mann in meiner Stellung, von meinem Namen, in seiner Ehre angegriffen von einem gallsüchtigen Journalisten (par un folliculaire), der keine Beweise seiner Behauptungen liefern kann — daß, wenn ein solcher Mann im Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit sich entschließt, im Angesicht der ganzen Welt gegen Verleumdungen zu protestiren, daß ein solcher Mann dann weiß, was er thut, und keine besondere Rücksicht auf Hrn. Schindler nehmen wird. Die Vorsicht hätte seine erste Pflicht sein müssen.

(Schluß folgt.)

*) Die Beweisstücke folgen in nächster Nummer.
D. Red.

Leider sind wir genöthigt, gleich beim Beginn des Jahres unseren Lesern einen uns schmerzlichst berührenden Todesfall mitzutheilen. **Theodor Uhlig** starb am 3ten Januar Abends 7 Uhr. Er kränkelte seit einem Vierteljahr. Demohngeachtet kam uns die Nachricht ganz unerwartet, da noch vor Kurzem uns mitgetheilt wurde, daß er auf dem Wege der Besserung sei. — — Näheres in einer der nächsten Nummern.

D. Red.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 3. Den 14. Januar 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

August Lindner, Op. 23. Vier Lieder („Verloren" von Rodenberg; „Liebespredigt" von Rückert; „Du klarer Stern" von Ad. Böttcher; „Zage nicht" von Cerri). — Hannover, Chr. Bachmann. Complet 20 gGr.

Aug. Walter, Op. 10. Vier Gesänge („Gottes Segen" von Eichendorff; „Wonne der Wehmuth" von Goethe; „Winternacht" von Lenau; „Gebet" nach Th. Moore von Freiligrath). — Leipzig, Breitkopf und Härtel.

F. G. Klauer, Op. 10. Drei Lieder von O. v. Redwitz. — Halle, Karmrodt. Pr. 10 Sgr.

Obschon jede musikalische Kundgebung die innerlichste Beschaffenheit des Künstlers verräth, so ist doch keine Form weniger geschickt, dieselbe etwa zu verhüllen, als das Lied. Beim Liede kommt es auf die kleinste Kleinigkeit an. Denn wo die Musik nicht durch eine breite Ausführung wirken darf, kann sie es nur durch Vollendung der detaillirtesten Einzelnheiten und ihres Verhältnisses zu einander wie zum Ganzen. Innerhalb der engen Grenzen des Liedes drängt jedes Zuviel oder Zuwenig im Ausdrucke sich unwiderstehlich dem Bewußtsein des Reproducirenden auf und klagt den producirenden Künstler je lauter an, desto sorgloser derselbe seiner Liederlaune sich preisgab. So ist das Lied gleichsam die Goldwage für den seelischen Inhalt, ja noch mehr! — für die Bildungsstufe des producirenden Künstlers.

Und dennoch giebt es Heere scham- und gramloser Liederschreiber. Ein Lied ist ja bald fertig geschrieben und noch bälder abgesungen — warum also nicht Lieder fabriciren? Wer „Musik studirt" hat muß doch auch Compositionen aufzeigen können — warum denn nicht Lieder, die sich so schnell und bequem verfertigen lassen? Nach dem „Wie" fragen diese Herren allerdings nicht; und wenn sie es ja thun, so entschuldigen sie sich sehr bescheiden: „Alle können einmal nicht Beethoven werden — ich freue mich und finde darin eine Genugthuung, zu sehen, wie ein Kreis harmloser Seelen sich durch meine Compositionen amüsirt fühlt. — Was Weiteres will ich nicht; wolle daher die Kritik auch was Weiteres von mir nicht fordern! u. s. w."

Mögen denn diese maîtres de plaisir ihre Purzelbäume schlagen und ihren Kreis harmloser Seelen dadurch amüsiren — wir beklagen sie als verlorene Söhne der alma mater.

Zu diesen zählen wir z. B. den Don Quixote der Boudoir's und Salons, Hrn. Kücken und die Schaar seiner getreuen Schildknappen, welcher in den

vorliegenden Liedern auch Hr. Aug. Lindner sich angeschlossen hat. Würdig seines Vorgängers, Sancho Pansa's, hängt er weltmüde auf dem Saumthiere seiner Sentimentalität, und zwingt es durch unfreiwillige Sprünge und wunderliche Voltigen die Zuschauer zu belustigen, damit tödtliche Langeweile sie nicht einschläfere.

Schade um das Talent und Geschick des Hrn. Lindner! Hat es denn wirklich so viel Reiz, für den Leierkasten zu arbeiten, wie z. B. auch Hr. Abt es so vortrefflich versteht. Die Lieder des Hrn. Lindner stehen sowohl in der Wahl der Texte, wie auch in der Declamation und in Behandlung der Stimme und des Piano's würdig zur Seite Allem, was uns von welken Blättern aus jenen schwülen Gärten der modernen Sentimentalität'sschwindsüchtelei je in die Hände gerieth. Hr. Lindner scheint völlig darüber im Dunkeln zu tappen, wie weit die Cultur des Feldes — welches er beackert — durch Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franz u. A. gefördert worden ist. — Wozu giebt es denn Eisenbahnen und Gaserleuchtung? Wie mit diesen beiden Instituten der Obscurantismus in Einklang zu bringen sei, würde uns ein unlösbares Räthsel geblieben sein, wenn nicht Hr. Lindner uns auf die Spur geholfen hätte, die Lösung zu finden, indem er im ersten Liede singt:

Es dämmert; einsam ist mein Sinn,
Und trüb geht der Gedanken Zug 2c.

Völlige Apathie scheint den Armen gefangen zu halten, denn in demselben Liede heißt es weiter unten:

Der Tag verrinnt — ich weiß es kaum;
Ich schau den Mond nicht in der Nacht —
Doch was ich auch vergessen u. s. w.

Das obige Citat mag uns zugleich als Probe seiner Art zu declamiren dienen. Es heißt nämlich so:



Wie leicht war dieser widernatürliche Wortzwang zu vermeiden. Wie nahe lag es, so zu declamiren:



oder noch besser mit einer kleinen melodischen Abänderung:



Das geringste Nachdenken reicht hin, um Unebenheiten wie obige zu glätten. Aber das Denken muß manchen Köpfen sehr schwer fallen, woher sonst die vielen Beweise der Gleichgültigkeit gegen dasselbe?!

Viel seltener als in den besprochenen Liedern sind uns Beweise der Gedankenlosigkeit in dem Hefte des Hrn. Aug. Walter begegnet. Auch weht aus demselben ein viel geläuterterer Geist uns erfrischend an, als aus jenem. Das Beste, welches Hr. Lindner nicht einmal zu kennen schien, ist in der Brust des Hrn. Walter lebendig geworden und schwebt ihm als zu erreichendes Ideal des Schaffens vor der Seele. Aber er kämpft noch mit einer modernen, traditionellen, oder aber ihm angeborenen Neigung zum sentimentalen Kopfhängen, welche oft zwischen sein Streben und das Ziel desselben tritt — ein Stein des Anstoßes, der den vorwärtsdrängenden Fuß des Hrn. Verfassers manchmal straucheln macht, daß er aus der reineren Luft keuscher Hingebung an seinen Stoff zurücktaumelt in die schwüle Atmosphäre eitler Selbstgenügsamkeit.

Texte wie die des vorliegenden Heftes verlangen die höchste, aber zugleich anspruchlos einfachste Innigkeit der musikalischen Behandlung. Je enger die Grenze des Gedichtes ist, desto hingebender muß der Ton sich dem Worte vermählen, desto schärfer muß Licht und Schatten vertheilt werden, wie es z. B. in folgender Strofe des Goethe'schen Liedes geschieht:



Das Lied gewinnt erst Bedeutung durch schöne, maßvolle Beschränkung, nicht aber durch eine breitschichtige, verschwenderische Ausführung, durch ein selbstgefälliges Sichgehenlassen, dem das Gedicht nur als Staffage dient, indem der Componist die Worte desselben unbarmherzig auseinanderzerrt und durch sinnlose Wiederholungen oft die schönsten Verse lächerlich macht.

In dem ersten Liede des Heftes: Gottes Segen sind die letzten Worte jeder Strafe wiederholt. z. B.

Die Engel Gott's im Kühlen
:,: Getreulich halten Wacht. :,:

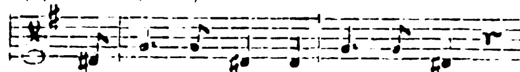
Einen andern, als rein musikalischen Grund haben Sie, Hr. Walter, für diese Wiederholung doch sicher nicht aufzuweisen. Sie werden sagen, die musikalische Periode verlange es so. Gestatten Sie, diese Be-

hauptung zu bestreiten und zur Argumentirung dieses Zweifels folgende Veränderung vorzuschlagen:



Freilich verlieren Sie dadurch die Imitation in der Pianostimme, welche an sich sehr schön klingt — aber schrieben Sie denn das Lied der Imitation wegen? darin besteht eben die Keuschheit des Schaffens, daß man zu Gunsten des edlen Maaßes aufzuopfern fähig sei, was am anderen Orte und unter anderen Umständen schön oder vielleicht sogar bewunderns= und liebenswerth erscheinen würde.

Die übrigen Textwiederholungen werden sich eben so leicht wie die obige abändern lassen — denn nöthig ist uns keine erschienen. — Auch die Declamation kommt nicht immer zu ihrem Rechte. Eine arge Sünde gegen dieselbe steht z. B. im dritten Liede: **Winternacht**, das mit beängstigender Leidenschaftlichkeit an dem Hörer vorüberpoltert. Nach dem Schlusse des dumpfen, hyperschubert'schen Mittelsatzes heißt es:



Das Wort **Frost**, welches im wildesten Humore ausgestoßen wird, hätte viel emphatischer accentuirt werden müssen, als dies durch eine Achtelsnote im Auftacte geschehen ist.

Das Lied von Th. Moore: **Gebet**, schildert mit einfachem, warmem Ausdrucke die Empfindung bei einer moralischen Selbstschau. Der Componist hat aber diesen Gegenstand in der Weise eines „Morceau de Salon" abgefertigt, und als solches mag sein Lied die nöthigen Eigenschaften, beim Theetische zu gefallen, in sich tragen. Das ist wohl möglich! Gewiß aber ist, daß es uns leid thut, in diesem Hefte dieses Lied gefunden zu haben. Weiter wissen wir darüber Nichts zu sagen. —

An dem Hefte **Klauer's** bemerken wir mit aufrichtiger Betrübniß, daß auch hier die Textwiederholungen sich durchweg finden und zwar nicht nach künstlerisch gereifter Absicht oder nach Gesetzen innerer Nothwendigkeit, sondern lediglich aus traditioneller Gewohnheitslaune.

Im Uebrigen kommt in diesem Heftchen das Lied zu seinem Rechte. Beschränkung im Verwenden der Ausdrucksmittel, eine fast stets edle Beweglichkeit der Modulation, und zugleich gesunde und stimmgemäße Melodik, das sind die großen Vorzüge dieses kleinen Heftes, an dem wir nur bedauern, daß es nicht größer ist. Möge der Hr. Verfasser bald wieder von sich hören lassen, und wolle er unsern Rath nicht verschmähen, streng auf der Hut zu sein gegen die lähmenden Einflüsse der **Gewohnheit** und gewappnet gegen die Anfechtungen der **Gefallsucht**. Diese beiden gefährlichen Feinde unter den Füßen, ein frisches, leichtes aber warmes Blut in den Adern und eine gehorsame Feder in der Hand — so gerüstet wird die Reise zum Ziele der Meisterschaft ihm nicht zu lang und zu beschwerlich werden. Darum muthig vorwärts geschritten! Glück auf den Weg!

Levis.

Ueber Inhalt und Vortrag der Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuser.

Vom Componisten.

1) Programm zu der Tannhäuser-Ouvertüre. *)

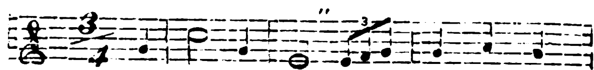
Ein Zug von Pilgern schreitet an uns vorüber; ihr Gesang, gläubig, reuevoll und bußfertig, zur Hoffnung und zur Zuversicht des Heiles sich erhebend, nähert sich im Anfange, schwillt dann — wie in nächster Nähe — zum mächtigen Ergusse an, und entfernt sich endlich. Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges. — Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf; wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dieß sind die verführerischen Zauber des „Venusberges", die in nächtlicher Stunde Denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist **Tannhäuser**, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgiebt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischesten Dämmerscheine vor ihm ausgegossen ge-

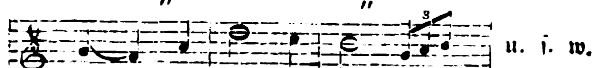
*) Bei Gelegenheit der Aufführung dieses Werkes in Zürich vom Componisten verfaßt.

wahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in wollüstig süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. — Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. — Wie auf seinen Zauberruf thut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf: ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erhebt sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen Bachantinnen daher, und reißen in ihrem wüthenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne ertrunkenen, mit rasender Gluth umschlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nichtmehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Athem unselig sinnlicher Liebeslust, über der Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundthat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. — Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt, und Allem was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigsten Rauschen der erhabensten Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.

2) Ueber den Vortrag der Tannhäuser-Ouvertüre. *)

Das Thema, mit welchem dieses Tonstück beginnt, wird von den vortragenden Blasinstrumenten sogleich richtig verstanden werden, wenn der Dirigent darauf hält, daß von Allen auf dem richtigen Melodieeinschnitte gleichmäßig zum Athmen abgesetzt wird; dieß trifft jedesmal vor dem Auftacte zum guten Tacte des Rhythmus, also zu dem dritten, fünften, siebenten u. s. w. der Melodie. Nämlich so:




u. s. w.

Um die hierdurch beabsichtigte Wirkung der Nachahmung eines auf Worten gesungenen Chorvortrages zu gewinnen, bitte ich noch, im vierten und zwölften Tacte die Fagottstimmen dahin abzuändern, daß statt der rhythmischen Note die Auflösung gesetzt werde. Wenn später die Posaunen dasselbe Thema im Forte vortragen, gilt die bezeichnete Athemeintheilung natürlich nicht, sondern um der nöthigen Stärke und Dauer des Tones willen haben die Bläser so oft zu athmen, als sie dieß eben bedürfen. — Die Fortissimostelle vom dritten Tacte der Seite 5 bis zum zweiten Tacte der Seite 10 möge das begleitende Orchester (also alle Instrumente mit Ausnahme der Posaunen, der Tuba und auch der Pauke) auf die Weise vortragen, daß mit dem Niederschlage jedes Tactes ein volles Fortissimo eintritt, das zweite und dritte Viertel jedoch mit abnehmender Stärke gespielt wird. Also:



u. s. w.

Nur die mit dem Thema unmittelbar beschäftigten, so eben genannten Instrumente verharren, wie bemerkt, in gleichmäßiger Stärke. — Mit dem sechsten Tacte der Seite 22 möge der Dirigent die kurz zuvor etwas zu beschleunigende Bewegung um ein Weniges zurückhalten, was jedoch keine auffallende Rückung des Zeitmaßes verursachen darf; die Stelle soll nur, wie durch den Vortrag selbst, so auch durch das Zeitmaß einen von dem Früheren scharf abstechenden, schmachtenden, ich möchte sagen: lechzenden Charakter im Ausdrucke erhalten. Auf Seite 23, Tact 2, ist in der ersten Violine der Accent für die erste Note hinwegzunehmen; ebenso soll auf Seite 24 im ersten Tacte das fp. in allen Instrumenten zu einem einfachen p. gemacht werden. Auf Seite 25 ist das Zeitmaß wieder etwas zu befeuern; nur hüte sich der Dirigent, das mit Seite 26 eintretende Thema zu rasch spielen zu lassen: bei allem Feuer, mit dem es vorgetragen werden muß, würde es durch ein zu schnelles Tempo

*) Aus Wagner's Brochüre: „Ueber die Aufführung des Tannhäuser".

doch einen Charakter gewöhnlichen Leichtsinnes gewinnen, den ich ihm durchaus fern wissen wollte. -- Bei der Vertheilung der Violinen in acht Partien von Seite 34 an ist darauf zu sehen, daß die sechs unteren Partien gleichmäßig stark, die zwei oberen von Seite 35 an jedoch so besetzt seien, daß die zweite Partie stärker als die erste ausfalle; für die erste kann selbst ein Vorspieler allein genügen, während die zweite Partie zahlreicher als alle übrigen besetzt sein muß. — Der Clarinettist irrt sich gewöhnlich über die Bindung im ersten Tacte der Seite 35, indem er die erste Note der Triole mit der voranstehenden Dreivierteltactnote verbindet: sie muß dagegen besonders angeschlagen werden. Auf Seite 36 ist scharf darauf zu halten, daß die Clarinette vor allen übrigen Instrumenten deutlich vernommen wird; namentlich darf auch die erste Violinpartie sie nicht decken, und der Clarinettist muß sich genau bewußt sein, daß er von dem ersten Eintritte auf dieser Seite an bis zum fünften Tacte der Seite 37 die hervorstechende Hauptpartie übernimmt. — Eine ziemlich heftige Beschleunigung des Zeitmaßes hat von Seite 39 an stattzufinden, die erst mit dem fünften Tacte auf Seite 41 abzunehmen und in das hier nöthige energische Tempo überzugehen hat. — Vom dritten Tacte der Seite 50 an halte der Dirigent auf eine ununterbrochene Ausdauer der größten Stärke in allen Instrumenten; ein Nachlassen in den nächsten acht Tacten muß durchaus vermieden werden. — Von größter Wichtigkeit für das Verständniß des ganzen Schlusses der Ouvertüre ist es, daß von Seite 54 an die Violinen im äußersten Piano spielen, so daß vor ihrer — gleichsam nur noch geflüsterten — Wellenfigur das Thema der Blasinstrumente auf das Deutlichste vernommen wird, welches von seinem Eintritte an, trotz dem es nicht eigentlich stark gespielt werden darf, dennoch sogleich die Aufmerksamkeit des Hörers mit Bestimmtheit fesseln muß. — Vom dritten Tacte der Seite 66 an hat der Dirigent das Zeitmaß in regelmäßigem Fortschritte, aber mit auffallender Wirkung, der Art zu beschleunigen, daß mit dem Eintritte des Fortissimo auf Seite 68 die nöthige Steigerung der Bewegung gewonnen ist, in welcher einzig das rhythmisch so stark vergrößerte Thema der Posaunen zur verständlichen Wahrnehmung in der Art gelangen kann, daß die Noten desselben nicht als vereinzelte, unzusammenhängende Töne erscheinen. — Ich habe endlich dem Dirigenten und dem Orchester wohl nicht erst nöthig an das Herz zu legen, daß nur mit dem Aufwande der äußersten Energie und Kraft die Wirkung des andauernden Fortissimo's in der beabsichtigten Bedeutung erreicht werden kann. Die vier letzten Tacte sind, nach abermaliger Beschleunigung der sechs vorausgehenden, bis zu einer feierlichen Breite des Zeitmaßes zurückzuhalten. —

Dresdner Musik.

V.

Neujahrsnacht eines unglücklichen Recensenten. Nebst einem Neujahrswunsch.

Ein armer Recensent stand in der Neujahrsmitternacht am Fenster und schaute mit dem Blicke einer gelinden Verzweiflung auf zum unbeweglichen, ewig grünen Repertoir, und herab auf das stille, reine, weiße Papier der Berichterstattung, vor dem jetzt Niemand so freuden- und gedankenlos stand, als er. Denn das Grab der Musik, die Dresdner Oper stand nahe vor ihm, vom Schnee des Alters, nicht vom Grün der Jugend verdeckt. Sie brachte aus dem ganzen reichen Leben nichts mit, als Irrthümer, Sünden gegen den guten Geschmack, französische und italienische Opern, ein verheertes Repertoir, ein verödetes Haus, ein gelangweiltes Publikum und — einen Krebs als Kapellmeister. Die schönen Jugendtage der deutschen Oper wandten sich heute als Gespenster um, und zeigten auf den holden Morgen hin, wo Gluck, Mozart und Weber die Oper auf den Scheideweg des Lebens gestellt hatten, der rechts auf der Sonnenbahn der Musik in ein weites, glückliches Land voll Licht und Ernten und voll Harmonie bringt, und links in die Maulwurfsgänge der Italiener hinabzieht, in eine schwarze Höhle voll hohler Phrasen, voll entsetzlicher Cadenzen und voll schwüler Crescendi.

Ach, die Blechmusik dröhnte in seine Ohren und die Quintengänge schwirrten um sein Haupt, daß er nicht wußte, wo er war.

Tonlos und mit unaussprechlichem Grimme rief er zum Opernhaus hinüber: „O, käme Gluck wieder! Apollo, stelle die Oper auf den Scheideweg wieder, damit sie anders wähle —!"

Aber Gluck und Weber waren längst dahin. Er sah Irrlichter in den Feuilletons herumtanzen und im Unsinn ersticken, und er sagte: „das sind die Recensenten unserer Tage!" — Er sah, wie sie die Sterne aus dem Himmel rissen, einen goldnen Kranz daraus flochten und einer Trillerkönigin aufsetzten. „Das ist die Kritik" sagte sein blutendes Herz. Und die Sterne wurden zu Ducaten und Freibillets und flogen den Recensenten zu.

Die lodernde Phantasie zeigte ihm die singende Nachtwandlerin auf dem Dache, und die Windmühle im Propheten hob drohend ihre Arme zum Zerschlagen auf, und eine im leeren Opernhause zurückgebliebene Larve nahm allmählich die Züge vom ewigen Juden an.

Mitten in dem Kampfe tönte plötzlich die Musik für das Neujahr aus der Kirche herüber, wie ferner Geistersang. Er wurde sanft bewegt. — Er schaute um den Horizont herum und über die weite Erde und er dachte an alle die großen Meister, deren Werke vergessen und verstümmelt waren; die Lehrer der Menschheit, die verlacht und unverstanden einherwandelten, und nun, glücklicher und besser als Alle, ihre ewigen Gedanken durch die Himmel ziehen hörten. „Auch wir könnten diese Töne hören, in menschlicher Vollkommenheit, wenn wir gewollt hätten. — Ach, wir könnten glücklich sein, ihr theuren Meister, wenn wir euren Tönen gläubiger gelauscht, und eure Lehren erfüllt hätten. —"

Im fieberhaften Erinnern an diese schöne Zeit kam es ihm vor, als richte sich die Larve mit den Zügen des ewigen Juden im leeren Opernhause auf; endlich wurde sie durch den Aberglauben, der in der Neujahrsnacht Geister der Zukunft erblickt, zu Meyerbeer's Afrikanerin.

Er konnte nicht mehr hinsehen; — er verhüllte sein Auge; tausend fromme Wünsche strömten versiegend in die Elbe; — er seufzte nur noch leise und trostlos: „Komm nur wieder, deutsche Oper, komm wieder! —"

— — Und sie kam wieder; denn er hatte nur in der Neujahrsnacht so fürchterlich geträumt. Wagner stand lächelnd vor seiner Seele. Die Verirrungen deutscher Bühnen waren kein Traum gewesen, aber er wußte, daß Wagner gekommen war, um die Oper wieder zu erheben, und daß er auf seiner Sonnenbahn dahin schritt, die in's reiche Land der Ernten leitet. — — —

„Das ist literarischer Communismus und Blasphemie" — rief ein Reminiscenzenjäger, der hinzugetreten war um glückliches Neujahr zu wünschen. Ich legte aber lachend meinen Jean Paul bei Seite und sagte: „Lieber Freund, das nennt man nur, seine Klassiker mit Tendenz verarbeiten. Ein Jeder hilft sich, wie er kann! —"

Das weiße Blatt der Berichterstattung lag noch immer unschuldig vor mir, und blickte mich wehmüthig an. Da nahm ich den Theaterzettel von der letzten Propheten-Explosion als Löschpapier und schrieb folgenden

Dresdner Neujahrswunsch.

„Das ist doch nur der alte Dreck,
Werdet doch gescheidter!
Tretet nicht immer denselben Fleck,
So geht doch weiter!" (Göthe.)

Weitergehen, das heißt bei Ihnen meine Herren, vor der Hand, das Versäumte nachholen. Es ist vielfach versäumt worden, Ihnen die Wahrheit zu sagen, und ich beeile mich, was an mir ist, dieses Unrecht möglichst gut zu machen.

So wünschen wir denn, um von Oben anzufangen, dem Theater einen neuen Intendanten und der Kapelle einen neuen Kapellmeister. Wir wünschen den Herren Kammermusikern, daß sie nicht mehr darauf los streichen und blasen, als hätten die Sänger keine Lungen, sondern Blasebälge, und die Zuhörer keine Ohren, sondern Schalllöcher. Wir wünschen den Herren zwar weniger Kirchendienst, aber mehr neue Opern, weniger schlechte Musik zum Spielen, aber mehr gute Musik zum Einstudiren, und nochmals, von ganzem Herzen, einen neuen Kapellmeister und — einen neuen Pauker dazu.

Der Oper wünschen wir ein neues Repertoir und bessere Aufführungen, die nicht als Lückenbüßer eingeschoben, sondern würdig vorbereitet werden. Dazu gehörte freilich daß manches Opernmitglied abgedankt und viele Kräfte neu gewonnen würden, doch paßt das nicht in einen Neujahrswunsch, weil es die Laune verdirbt. Die Welt aber mag hören, daß das Dresdner Hoftheater im Jahre 1852 keine neue Oper brachte, sondern nur die alten neu, aber nicht besser, einstudirte! — der Tannhäuser kann doch nicht für alle Sünden Ablaß ertheilen, und alle Fehler auf sich nehmen! Uebrigens ist Hr. Krebs an dieser Oper sehr unschuldig. Alle schlechte Musik aber, die er in diesem einem Jahre zusammendirigirt hat, komme über ihn und seine Kinder!

Dem Publikum wünschen wir von Herzen Abonnementsconcerte, diese terra incognita des Dresdner Musiklebens. Mögen bis dahin die Hühnerfürsten Beethoven ad libitum tractiren und die Krebse Schumann con amore ruiniren, wenns nur einmal ein Ende nimmt! der Deutsche hat Geduld, und Hoffnung läßt nicht zu Schanden werden. Der Himmel erleichtere die Gesangvereine vom schweren Schritt alter Oratorien und lenke ihre Herzen den Lebenden zu, auf daß die Vereine nicht untergehen in großer Einseitigkeit.

Und möge das neue Jahr den Sinn der Recensenten lenken, damit sie keinen Unsinn mehr schreiben. Mögen sie bedenken, daß sie am jüngsten Tage für

jedes unnütze Wort Rechenschaft abzulegen haben. Mag die „Freimüthige Sachsenzeitung" sehen, wie sie mit dem Himmel fertig wird! Möchte der hölzerne Banckstyl gehobelt und polirt werden und die Constitutionelle aufhören, mit italienischen Ohren deutsche Musik zu hören und den alten Kirchenzopf anzubeten. — Und du, großer Sincerus, höre auf, deine Gedanken in Bücher binden zu lassen, sondern streue sie lieber in obscuren Journalen aus und fahre fort, dich zu blamiren.

Und so wünschen wir dem alten Schlendrian eine ewige Ruhe und der Dresdner Musik eine fröhliche Auferstehung!

Zum neuen Jahre Glück und Heil
Auf Weh' und Wunden gute Salbe!
Auf groben Klotz ein grober Keil
Auf einen Schelmen anderthalbe!

Hoplit.

Schreiben des Fürsten Galitzin

an d. Red. dies. Bl.

(Schluß.)

Ich bin Hrn. Schindler dafür Dank schuldig, daß er mich darüber belehrt hat, wie ich die Dedication der Ouvertüre Op. 124 der Habsucht eines Apothekers, des Bruders von Beethoven, verdanke, von dessen Existenz ich nichts wußte. Während ich also mit dem großen Manne in Verbindung stand und während der geheiligten Thätigkeit des Genies, welches ein Werk für einen seiner größten Verehrer schafft, hätte von anderer Seite her die armselige Absicht (mesquine tendance) stattgefunden, meiner Delicatesse einige elende Ducaten mehr abzudrucken (extorquer), was sich bei Gelegenheit der Messe und der Ouvertüre unangenehm genug herausstellt — ein Manöver, das unwürdig eines Mannes gewesen wäre, der so hoch erhaben über anderen Sterblichen steht, wie Beethoven. Ich bin also sehr erfreut zu vernehmen, daß der große Mann keinen Theil an diesen Erbärmlichkeiten hatte, die nur darauf gerichtet waren, Geld zu erhalten. Alles was in seiner Handlungsweise wenig nobel erscheint, ist also seiner Umgebung zuzuschreiben; Hr. Schindler sagt es uns und wir müssen es ihm auf's Wort glauben. Jedenfalls hatte der verschmitzte Apotheker nicht so sehr Unrecht, wenn er Geld an den Ufern der Newa witterte (flairait). Thatsache ist, daß während meines zwölfjährigen Aufenthalts zu Petersburg ich mit vollen Händen Geld an alle Künstler spendete, welche die Hauptstadt besuchten oder dort wohnten, und gewiß mußte ich in dieser Beziehung von großer Bereitwilligkeit sein, um mir ohne Bedenken 150 # Kosten für die Partitur einer Messe zu machen, die anstatt eines mit 50 # bezahlten Quartetts eingesendet worden war, und um mir die Ausgabe von 25 # Honorar für die Dedication einer nicht mehr ganz neuen Ouvertüre octroyiren zu lassen. Es bedarf dazu zwar noch nicht einer Goldmine, aber außer mir würde wohl Niemand in ganz Petersburg freiwillig diese Ausgaben gemacht haben. Moquiren Sie sich also nicht so sehr über den Apotheker, Hr. Schindler: er witterte sehr richtig. — Was den Traum des edlen Fürsten der Ukraine (du noble Sire de l'Ucraine) betrifft, so enthalte ich mich, meine Beweise zu liefern, wer aber, Hr. Schindler, sich dafür interessirt, weiß sehr wohl, was ich sagen will, auch wenn ich nichts weiter sagen werde.

Unter den verschiedenen in Folge des bestellten Quartetts indirect veranlaßten Ausgaben müssen auch die 85 # Platz finden, welche mich die neunte Symphonie mit den Chören kostete. Als ich gesehen, daß man meinen Namen ohne mein Wissen auf der Subscriptionsliste dieser Symphonie oben an gestellt hatte, ließ ich alle Orchester- und Chorstimmen copiren und übergab sie mit der Partitur der philharmonischen Gesellschaft in Petersburg, gerade wie ich es mit der Missa solemnis gethan hatte. Es giebt wohl auch noch andere Kosten, die ich in Folge der Bestellung der Quartette hatte. Hrn. Schindler's sämmtliche Behauptungen gehen nicht höher als 125 #, bei welchen er bleibt, trotzdem daß sein Freund Holtz sie auf 75 reducirt hat, er kann sich von jenen aus den folgenden Beweisstücken überzeugen. Betreffs der weiteren Einzelheiten verweise ich auf den Brief, den ich öffentlich an Hrn. Schindler richten werde, und der in der Revue des Hrn. Brandus (in Paris) erscheinen soll. Hier beschränke ich mich blos darauf, die Einzelnheiten der Replik des Hrn. Schindler zu beantworten, und in dem Brief, von dem ich oben sprach, wird die ganze Angelegenheit gründlich besprochen werden. Ich verspreche Rechnung über die 500 # abzulegen, die den Hrn. Schindler sehr zu intriguiren scheinen. Ich bin überzeugt, daß nach Veröffentlichung dieser beiden Briefe kein Ehrenmann mehr im Zweifel über diese Sache sein wird, und ich erkläre, daß ich dann vollständig darüber schweigen und keine Zeile mehr über diese Quartette schreiben werde. Allen, die sich nun noch mit Windmühlen herumschlagen wollen, sei dies unverwehrt. *)

Petersburg, d. 28sten Nov. (10ten Dec.) 1852.

Der Fürst Nicolaus Boris Galitzin.

---

*) Anmerk. der Redaction. Eine hier noch folgende Zeile ist unleserlich.

Beweisstücke.

Als Nachtrag zu dem vorstehenden Brief mögen nun spätere Documente über die Bezahlung des ersten Quartetts, geleistet 1822, folgen, welche Bezahlung von Hrn. Schindler selbst nicht mehr bestritten wird, im Vertrauen auf Hrn. Holtz, der die 125 #, von denen er spricht, auf 75 reducirte.

Quittung.

(Copie.) An die Herren Henickstein u. Comp.

Wien, den 22sten October 1823.

Ich empfing von Ihnen für die Rechnung Sr. Durchl. des Fürsten Nicolaus Galitzin in St. Petersburg die Summe von 50 # — schreibe funfzig Ducaten — in Gold, doppelt für einfach geltend.

Unterz. Louis van Beethoven.

Briefe der HH. Henickstein an den Fürsten Nicolaus Galitzin, wohnhaft in St. Petersburg im Hause des Fürsten Labanoff.

I.

Wien, den 28sten October 1823.

Wir haben die Ehre, den Empfang des gnädigen Schreibens Ew. Durchlaucht vom 3ten d. M. anzuzeigen und zugleich die Quittung des Herrn Louis van Beethoven über 50 # in Gold beizulegen, welche wir auf Ordre und für die Rechnung Ew. Durchlaucht als Honorar für die Messe*) ausgezahlt haben, die wir durch die hohe Staats-Canzelei expedirt hatten . . .

II.

Wien, den 29sten Januar 1825.

Wir haben die Ehre, den Empfang des Briefes, den Ew. Durchl. so gnädig waren, unter dem 5ten d. M. an uns gelangen zu lassen, anzuzeigen. Der Beischluß, den jener Brief enthielt, wurde sofort Hrn. v. Beethoven übermacht, an den wir noch weitere 4 # gezahlt haben, als Betrag des Wechsels, den die HH. Stieglitz u. Comp. uns für Rechnung Ew. Durchl. übermacht haben. Herr Beethoven hat uns das in Rede stehende Quartett (Op. 127) innerhalb 14 Tagen versprochen. (Es folgt nun eine specificirte Rechnung für Courtage, Briefporto ɪc.)

Quittung.

Stück dreißig k. k. Ducaten in Gold von Herren Henickstein u. Comp. laut Auftrag Herrn Stieglitz u. Comp. in Petersburg und für Rechnung des Herrn Fürsten Nicolas v. Galitzin in dito empfangen zu haben, bescheinige hiermit doppelt für einfach geltend

Wien, den 9ten November 1832.

(unterz.) Karl v. Beethoven.

Als ich endlich 1852 an Karl Beethoven schrieb, um ihn zu fragen, ob er sich nicht erinnere, wie viel sein Onkel von mir bei seinem Leben für die Quartetts an Geld empfangen habe und wie viel er selbst für den nämlichen Gegenstand, da Schindler veröffentlicht habe, daß ich gar nichts dafür bezahlt hätte, antwortete er mir u. A. d. d. Wien am 29sten März 1852 Folgendes:

„Es thut mir sehr leid, die Summen nicht angeben zu können, welche Sie an meinen Onkel während seines Lebens gesendet haben, aber ich zweifle nicht daran, daß die Aussage Ew. Durchl., ihm 100 # übermacht zu haben, vollkommen richtig ist . . . Sie haben mir ferner in zwei Sendungen von 20 und 30 # die Summe von 50 # (für das dritte Quartett) zukommen lassen . . . Um endlich von dem — —*) Schindler (sic) zu sprechen, den Ew. Durchlaucht mit dem ganz richtigen Titel pamphlétaire bezeichnen, so beklage ich es unendlich, daß dieses — —**) es gewagt hat, die Ehre Ew. Durchlaucht anzugreifen, und ich bitte Sie zu glauben, daß ich nicht den geringsten Theil an diesem Angriff habe. Ich erbiete mich im Gegentheil, Ew. Durchlaucht eine besondere Erklärung zur Insertion in die Zeitungen zu schicken. Unterz. Karl van Beethoven, Wien, Josephstadt Nr. 221." (Dieser Brief ist noch in meinen Händen.)

Für conforme Copie der Briefe und der Quittungen, die diesen Gegenstand betreffen, bürgt

der Fürst Nicolaus Boris Galitzin.

---

*) Die Messe, welche an die Stelle des Quartetts gesetzt wurde, ohne daß ich dies gewünscht hatte; ich hatte den Betrag für die Messe und die Dedication der Ouvertüre nach Empfang des letzten Quartetts bestimmt. Wie dem auch sei, es ändert dies die Zahl nicht, und es ist durch die folgenden Documente bewiesen, daß Beethoven bei seinen Lebzeiten 104 # und sein Neffe 50 # für das dritte Quartett nach seinem Tode empfing. Ich habe für den Augenblick weiter nichts zu beweisen. Man sieht auch aus dem Brief Nr. II. der HH. Henickstein, daß das erste Quartett nicht vor dem März 1825 geliefert werden konnte; es ist dies eine documentirte Thatsache der gegentheiligen Auslassung Schindler's gegenüber.

*) Da sich dieses Prädicat nicht für die Öffentlichkeit eignet, so streichen wir dasselbe. D. Red.

**) Derselbe Fall. D. Red.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Elftes Abonnement-Concert am 1sten Januar 1853. Der 98ste Psalm von Mendelssohn. Ouvertüre zu Leonore Nr. 3 von Beethoven. Scene und Arie aus Iphigenie in Tauris von Gluck, gesungen von Frl. Agnes Büry. Andante und Scherzo capriccioso für Violine und Orchester, componirt und vorgetragen von Hrn. CM. David. Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen von Beethoven. Zweiter Theil: Symphonie in C-Dur von Fr. Schubert. — Frl. Büry war an diesem Abende besonders gut disponirt; sie trug die Gluck'sche Arie mit viel Empfindung und Verständniß vor, und wenn sich auch hin und wieder einige kleine Unsicherheiten in den Einsätzen bemerkbar machten, so störten diese doch den günstigen Totaleindruck keineswegs. Das Spiel des Hrn. CM. David ist bekannt und schon oft genug gebührend gewürdigt worden. Zu wünschen wäre nur gewesen, er hätte irgend eine seiner anderen Compositionen zum Vortrage gewählt, denn dieses Andante und Scherzo capriccioso ist weniger geeignet, die Vorzüge von David's Spiel in das gehörige Licht zu stellen oder überhaupt nur dem Hörer ein wirkliches Interesse zu gewähren. Die Leistungen des männlichen Chores waren im Ganzen lobenswerth, bei den weiblichen Stimmen und besonders bei dem Sopran stellte sich abermals ein fühlbarer Mangel an Festigkeit und vor Allem an gesunden und gutgebildeten Stimmen heraus. Besondere Anerkennung verdienen diesmal die Leistungen des Orchesters, das die Ouvertüre zu Leonore und die Symphonie mit leider in letzter Zeit nicht allzuoft mehr sichtbar gewesener Begeisterung und Hingebung ausführte. Hr. Musikdir. Gade, der nach einer längeren Reihe von Jahren zum ersten Male wieder mit dem Dirigentenstab an der Spitze unseres Orchesters erschien, wurde mit unzweideutigem Applaus vom Publikum begrüßt.

Detmold. Der Cyclus unsrer diesjährigen Herbstconcerte wurde im 29sten December v. J. geschlossen. Im Ganzen haben wir zehn Concerte gehabt, wovon acht zum Abonnement gehörten, zwei dagegen Extraconcerte waren. Den Gehalt derselben hier genau anzugeben, würde zu weit führen: den ersten Theil derselben bildeten, wie gewöhnlich, zwei Ouvertüren und einige Solosachen für Gesang oder irgend ein Orchesterinstrument, den zweiten eine Symphonie. Unter diesen hörten wir die 2te, 4te, 5te, 6te und 7te von Beethoven, die in C-Dur und G-Moll von Mozart, die 3te von Spohr und die 4te von Mendelssohn. Neu war nur eine Symphonie von Gouvy und die Ouvertüre zum Tannhäuser welche dreimal, in drei auf einander folgenden Concerten gemacht wurde. — Im Spätsommer vorigen Jahres führte der reconstituirte Singverein im neuen Orangeriehause Haydn's Schöpfung auf; gern möchte man Genüsse der Art öfter haben, allein da der Verein meist nur schwierige oder umfangreiche Tonwerke zum Einstudiren auswählt, so darf man solche Hoffnung wohl nur vergebens hegen. Kleinere Tonwerke von geringer Schwierigkeit scheinen ganz außer dem Bereiche des Programm's zu liegen. — Im Anfang Januar beginnen wieder die Vorstellungen der Schauspiele, Lustspiele und Opern von Seiten der Gesellschaft der Hrn. Mewes und Pichler; man sieht ihnen mit Vergnügen entgegen.

87.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements *rc.* Cassel. Das Concert des Hrn. J. C. Eschmann, welches am 11ten Decbr. hier stattfand, bot uns des Guten und Schönen mancherlei zum Genusse dar. Zunächst waren es die Productionen des Concertgebers und unter diesen die eigenen Compositionen desselben, welche die allgemeinste Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. Wie in seinen Compositionen, so erstrebt auch Eschmann in seinem Spiele nur Gediegenes und Geschmackvolles. Sein Anschlag ist im Ganzen weich, aber klangreich und seelenvoll; seine Technik ist nicht überraschend, aber solid und durchaus wohlgebildet und dient dem Künstler lediglich als Mittel zur Darstellung des musikalisch Werthvollen; sein Vortrag ist klar, bestimmt und geschmackvoll nüancirt.

Der bisherige Chordirector des Leipziger Theaters, Hr. Kümmel, wird von seinem bisherigen Posten zurücktreten und den eines Theater-Inspectors übernehmen. An seine Stelle tritt Hr. Rob. Radecke. Hr. Kümmel hat viele Jahre lang das undankbare Amt eines Leipziger Chordirectors mit unermüdlichem Eifer verwaltet. Leider wurden die Bemühungen des bescheidenen Mannes selten mit Erfolg gekrönt, da die höchst ungenügenden Kräfte und die ganzen Verhältnisse des hiesigen Theaterchores dies nur zu oft unmöglich machten.

In Algier wurde zur Inauguration der Napoleons-Büste im Marengo-Garten eine große Fest-Cantate aufgeführt. Der Text war von Hrn. Descous, einem Officier des Kaiserreichs, die Musik von dem Baron Bron.

Ferd. Laub aus Prag ist bei der Weimarischen Hofkapelle als erster Violinist engagirt worden. Joachim, der nach Hannover als Concertmeister gegangen ist, war seit Seb. Bach in Weimar wieder zum ersten Male Concertmeister.

Lwoff ist von der Academie der Tonkunst in Wien zu deren Ehrenmitglied ernannt worden.

Willmers giebt gegenwärtig in Stuttgart Concerte.

Alexander Dreyschock ist auf einer Kunstreise durch Norddeutschland begriffen.

Der Musikdirector Vincenz Lachner in Mannheim hat einen Ruf als Kapellmeister an das Hamburger Theater erhalten.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Oper Tabarin von G. Bousquet hat im lyrischen Theater in Paris sehr gefallen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musikdir. Steg-

mayer ist als Kapellmeister an das Theater zu Gratz berufen worden.

Todesfälle. Am 14ten December v. J. starb der Professor des Pianospieles am Münchner Conservatorium, Adam Oberländer.

Kalkbrenners Wittwe starb kürzlich in Paris. Sie war die Tochter des französischen Generals d'Estaing, eines geborenen Griechen, der während Bonaparte's Feldzug in Aegypten dort im Duell blieb.

Vor einigen Tagen starb in Wien der Tanzcomponist Johann Strauß am Schlagfluß.

Literarische Notizen. Novitäten im Gebiet der musikalischen Literatur des Auslandes: Etudes philosophiques et morales sur l'histoire de la musique, ou Recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques; par J. B. Labat, organiste de la cathédrale de Montauban. Tome Ier. Paris, Techener. (26 Bogen.) — Origine de la gamme moderne, ou Théorie raisonnée de la musique, par J. Lesfauris. Paris, Hachette. (3 Bogen, 1 Fr.)

Vermischtes.

Aus Königsberg schreibt man uns: Was in den bedeutendsten Städten noch immer im Argen liegt: das Concertprogrammenwesen, steht in Königsberg in voller Blüthe, indem die HH. Marpurg und Köttlitz daselbst eine Reihe Concerte mit musterhaften Programmen geben, denen theils historische theils ästhetische leitende Ideen zu Grunde liegen. Ehre diesen Concertgebern; In derselben Stadt concertiren Léonard's (er excellenter Violinist, sie dito Sängerin) und — Orgelkloß.

Dessau. Am Abend des 3ten Januar, als des Geburtstages des Hofkapellmeister Dr. Schneider wurde diesem von den beiden Liedertafeln, der Kapelle, dem männlichen Theile der Singacademie und des Theaterchores, dem sich noch viele andere Theilnehmer anschlossen, ein Fackelzug gebracht. Vor dem Hause ertönten unter vollem Chor drei Lieder des Gefeierten: Hoffe Herz nur mit Geduld — Hoch lebe deutscher Gesang. — Auf, auf, auf! laßt der Freude ihren Lauf ꝛc., deren letztes der Genannte selbst und zwar mittelst eines silbernen Tactstockes, welcher ihm kurz vor Beginn dieses Liedes eingehändigt war, zu dirigiren ersucht wurde.

Hr. Truhn hat in Berlin eine Liedertafel begründet, an der sich mehrere Mitglieder der königl. Oper und der Kapelle betheiligen.

In Magdeburg sollen nicht weniger als achtzehn Vereine bestehen, welche musikalischen Zwecken gewidmet sind. Von der Thätigkeit mehrerer derselben haben diese Bl. immer Notizen gebracht; von anderen aber — ist diese Angabe gegründet, — verlautet gar nichts. — Das musikalische Leben in Magdeburg im Allgemeinen ist jedenfalls sehr bedeutend; Magdeburg ist den musikalischsten Städten beizuzählen.

Das vierte Odeons-Concert in München, mit welchem der erste Abonnementscyclus geschlossen ward, brachte die A-Dur-Symphonie von Beethoven, den „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn, den Derwischchor aus den „Ruinen von Athen" von Beethoven, eine Concertarie von Mozart, und als Neuigkeit ein Quartett für gemischte Stimmen mit Orchester vom Münchner Kapellmeister Stunz. Ein sonderbar zusammengewürfeltes Programm! — Die A-Dur-Symphonie ist ein Lieblingswerk des Münchner Publikums und wird jedesmal mit großem Jubel aufgenommen. Die Aufführung soll auch mit bedeutender Vollendung geschehen. Einem verjährtem Herkommen nach muß immer der zweite Satz wiederholt werden. Einer solchen Zuhörergrille, die noch dazu eine Geschmacklosigkeit ist, sollte man niemals nachgeben. Mit Recht wird von München aus bemerkt, daß man das Publikum mit den Concert-Arien von Mozart nun endlich verschonen könnte. Sie gehören meist zu den schwächsten, zopfigsten Stücken Mozart's und sind alle nur für bestimmte Sängerinnen zu momentanen Zwecken componirt.

Am Weihnachtstag fand, wie gebräuchlich, in München eine musikalische Academie außer Abonnement statt, in welcher die 9te Symphonie von Beethoven zur Aufführung kam.

Die Leipziger musikalische Welt hat, neben anderen Vorzügen, auch das beneidenswerthe Glück in den politischen und Tagesblättern durch Kritiker vertreten zu werden, die sich das Armuthszeugniß ihrer völligen Unfähigkeit bei jeder Recension eigenhändig ausstellen. So bedauert z. B. das B. in der Leipziger Zeitung, bei Besprechung des 11ten Gewandhausconcertes, den Rücktritt des Concertmeister David vom Dirigentenpulte, als einen Verlust, den Publikum und Orchester erleiden! Das ϱ des Leipziger Tageblattes erinnert sich nicht, daß der Mendelssohn'sche 98ste Psalmen in Leipzig schon gehört worden sei, obgleich er genau vor drei Jahren, am 1sten Januar 1850 bereits aufgeführt wurde. Und dabei behauptet noch das ϱ, dieser Psalm sei bei weitem der schönste von allen Mendelssohn'schen — während er bekanntlich der schwächste ist, ein Gelegenheitsstück für den Berliner Domchor, in dem nicht ein Gedanke ist, den Mendelssohn nicht schon früher verwerthet hätte! —

Am Pariser kaiserlichen Conservatorium für Musik fand am 12ten December die Preisaustheilung statt. Der Director der schönen Künste, Romieu, hielt die Festrede. Diese war ebenso anerkennend für die Vergangenheit als aufmunternd für die Zukunft. Die neue Kaiser-Aera ist, natürlich im Kopf der Franzosen, unter Anderm auch dazu ausersehen „in der musikalischen Kunst Epoche zu machen!" — Als wenn sich das, wie ein Senatus-Consult, militärisch-polizeilich erzwingen ließe! Doch ist bemerkenswerth, daß Romieu die Franzosen ermahnte, „sich das Beispiel der beiden großen deutschen Meister der strengen Schule, Mozart und Beethoven zum Vorbild zu nehmen." Man sieht zugleich aus dieser Rede, daß die Gesangvereine, die in den Departements, wie in Paris eine immer größere Ausdehnung gewinnen, sich der Gunst der kaiserlichen Regierung zu erfreuen haben, die auch

kürzlich eine eigene Unterrichtsklasse für den Volksgesang errichtet hat. Diese Institution kann in der That bedeutungsvoll werden. Der Minister des Innern war verhindert der Feierlichkeit im Conservatorium beizuwohnen, er hatte aber dem Redner aufgetragen, die Zöglinge in seinem Namen zu beglückwünschen. Die Musik wird also wirklich officiell behandelt! —

Einem Gerücht zu Folge hat man eine noch ganz unbekannte zweiaktige komische Oper von Mozart aufgefunden, die jedoch nicht vollendet sein soll.

Aus Boston berichtet die fromme „Neue preußische Zeitung" folgende Anekdote: Henriette Sontag hat nämlich den Bostoner Puritaner Geistlichen das Vergnügen bereitet sie singen zu hören, die Hoch= und Ehrwürden waren auch wirklich vierhundert Köpfe ohne die betreffenden gewiß nicht kleinen Familien stark erschienen. Als die Künstlerin gesungen, erhob sich einer der Geistlichen und hielt eine Rede, welche Henriette Sontag, da sie nicht englisch spricht, nicht verstand. Dem ohngeachtet kniete sie vor dem Geistlichen nieder und bat um seinen Segen, den der Diener Gottes gerührt ertheilte. Nachträglich erhielt sie noch eine englische Bibel in Prachtband mit Autographen der vierhundert Streiter des Herrn. Wir geben keinen Commentar, das Factum spricht für sich selbst.

Zur Charakteristik der herrschenden Stimmung in Paris liefern die Bänkelsänger keinen unerheblichen Beitrag, da sie die populärsten Stoffe für ihre poetischen Darstellungen zu wählen pflegen. Während bei uns Mordgeschichten floriren, singt man dort, l'Empire, c'est la paix. Ein Liedercyclus, auf einen Bogen zusammengedruckt, führt diesen beliebten Titel, und macht gegenwärtig die Runde in den Pariser Vorstädten. Der Ton dieser Friedenslieder ist aber ziemlich kriegerisch.

Colophonium für den Contrabaß.

Es ist bekannt, daß ein gut präparirtes Colophonium (welches, ohne zu stauben und ohne rauh zu sein, den scharfen und markigten Strich in einer Weise unterstützet, die kein unangenehmes Kratzen und Schaben entstehen läßt) bei der Behandlung der Streichinstrumente eine sehr schätzenswerthe Sache ist. Man hat für den Violin- und Cello-Bogen schon lange Präparate gemischt, welche diesen Anforderungen genügen, und namentlich hat in neuerer Zeit der bekannte deutsche Erfindungsgeist Erzeugnisse geliefert, welche dem Pariser Colophonium, das früher als unübertrefflich gepriesen wurde, nicht nur gleich stehen, sondern es sogar überflügeln. Für den Contrabaß, dieses wichtige Streichinstrument, ist allein bis jetzt in der erwähnten Beziehung noch nichts Genügendes allgemein bekannt geworden, und ich habe durch vielfache eigene Erfahrungen gefunden, daß allenthalben deßhalb geklagt wird und daß beinahe nirgends ganz zweckmäßig präparirtes Colophonium anzutreffen ist.

Dieser Umstand hat einen meiner Schüler, Hrn. Hofmusikus Hohmeier, der ebenfalls im hiesigen Hoforchester engagirt ist, und der sich für die Sache lebhaft interessirt, Veranlassung gegeben, mannigfache Versuche zur Abhülfe anzustellen. Er hat nun nach längerem Mischen und nach öfterer Ab- und Zugabe der dazu tauglichen Ingredienzen ein Colophonium für den Contrabaß zu Stande gebracht, welches sehr brauchbar ist und welches ich bestens empfehlen kann. — Herr Hohmeier läßt daher durch mich allen den Geigenkoloß behandelnden Musikern sein Kolophonium offeriren, und ist bereit, eine etwa 2½ rhein. Zoll lange und 2 Zoll breite reinliche Pappschachtel, welche mit seinem Präparat gefüllt ist, für den Preis von 24 Kr. rhein. auf postfreie Bestellung baldigst zu übersenden.

Darmstadt. Aug. Müller, Hofconcertmeister.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 26 S. 274 Sp. 2 S. 7 v. o. statt: Hr. E. hat diese Behauptung nicht nur entkräftet, ist zu lesen: — — nicht nur nicht entkräftet. Nr. 1 in der Erklärung des Fürsten Galitzin S. 9 Sp. 1 S. 21 v. u. statt: um eine so schnelle Lieferung des Quartetts ꝛc. ist zu lesen: um sich einer so schnellen Lieferung des Quartetts ꝛc.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage
von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Cherubini, L., Ouverturen für Orchester:
Nr. 3. Medea. 2 Thlr.
„ 4. Der Wasserträger. 2 Thlr.
„ 5. Elise. 2 Thlr. 15 Ngr.
Dietrich, A., Op. 2. Vier Klavierstücke. 20 Ngr.
Eggeling, E., Das Studium der Tonleitern auf dem Pianof. f. Kinder. Vorschule zu dessen Studium der Tonleitern für Pianofortespieler. 15 Ngr.
Festzeiten, die christlichen, in Liedern und Gesängen mit Begleitung des Pianoforte componirt von A. W. Bach etc. Mit einem Anhang von Choralen herausgeg. von H. Kletke und C. E. Pax. 20 Ngr.
Fürstenau, A. B., Op. 147. Reminiscences de Meyerbeer. Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de l'Orchestre. 2 Thlr.
— —, La même avec accomp. de Piano. 1 Thlr.
Golinelli, S., Op. 73. Non M'ami Più! Nocturne pour le Piano. 15 Ngr.
— —, Op. 74. La Riconciliazione pour le Piano. 20 Ngr.
Gretscher, Fr., Op. 24. Variationen über das beliebte östreichische Lied: 's Mailüfterl, für das Pianoforte. 20 Ngr.
— —, Op. 25. Grande Marche militaire pour le Piano. 15 Ngr.
— —, Op. 26. Die Windsbraut. Galopp für das Pianoforte. 10 Ngr.
— —, Op. 27. Des Schweizers Weh. Phantasiestück für das Pianoforte. 15 Ngr.
Haydn, J., 12 petites Pièces pour le Piano. Nouvelle Edition. 20 Ngr.
Jähns, F. W., Op. 43. Zwei Duette für Sopran und Bass oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte:
Nr. 1. Trennung: Dein Name ertönt mir wie Todtengeläute. 10 Ngr.
„ 2. Glückliche Liebe: O klingender Frühling, o seelige Zeit. 20 Ngr.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme, mit Begleitung des Pianoforte. à 5 Ngr.
Nr. 2. *Banck, C.*, Abendreigen, aus Op. 39, Nr. 3.
„ 13. *Hauptmann, M.*, Komm heraus, tritt aus dem Haus, aus Op 22, Nr. 1.
„ 21. *Kreutzer, C.*, Ruhethal, aus Op. 64. I. Nr. 6.
„ 24. *Lenz, C.*, König Konradin im Gefängnisse, aus Op 30, Nr. 3.
„ 35. *Neukomm, S.*, Abschied, aus Op. 10.
„ 38. *Reichard, J. F.*, Sehnsucht.
„ 39. — — —, Das Veilchen.
„ 42. *Reinecke, C.*, Die schlafenden Sterne, aus Op. 5, Nr. 5.
„ 43. *Reissiger, C. G.*, Schwanenlied, aus Op. 13, Nr. 5.
„ 44. — — —, Röslein, aus Op. 16, Nr. 4.
„ 49. *Rosenhain*, Lieb Liebchen, aus Op. 21, Nr. 4.
„ 56. *Streben, E.*, Nachklange, aus Op. 8.
Lumbye, H. C., Tänze für das Pianoforte.
Nr. 101. Cäcilien-Walzer. 15 Ngr.
„ 102. Künstlerverein-Quadrille. 10 Ngr.
„ 103. Chinesischer Glöckchen-Galopp. 7½ Ngr.
Nr. 104. Dania-Polka. 5 Ngr.
„ 105. Huldigungs-Marsch. 5 Ngr.
Maier, J., Op. 5. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 94. Concertarie für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 2 Thlr.
— —, Lieder und Gesänge für das Pianoforte, frei übertragen von H. Schellenberg. 4 Hefte. à 20 Ngr.
Möhling, A., Op. 17. Sechs kleine Sonaten für das Pianoforte, zum Gebrauch beim Unterricht. Neue Ausgabe mit verbessertem Fingersatze von Jul. Knorr Zwei Hefte. à 25 Ngr.
Ritter, A. G., Op. 21. Sonate für das Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ngr.
Schnabel, C., Op. 41. Etude à la Tarantella pour le Piano. 15 Ngr.
Schumann, R., Op. 38. Symphonie (Nr. 1. B-dur) für grosses Orchester. Partitur in 8. geb. 5 Thlr.
— —, Op. 115. Ouverture zu Manfred von Lord Byron.
Klavierauszug zu 4 Händen. 1 Thlr.
Klavierauszug zu 2 Handen. 25 Ngr.
Voss, Ch., Hymne executée aux funerailles du Duc de Wellington, transcrite pour le Piano. 10 Ngr.

Musikschule zu Dessau.

Ostern d. J. beginnt ein neuer Cursus meiner Musikschule. Der nach den Lehrsätzen ***Friedrich Schneider's*** ertheilte theoretische Unterricht umfasst in einem dreijährigen Cursus: Harmonielehre, Modulation, Rhythmus, Stimmenführung, Contrapunkt, Melodiebildung, Formen- und Compositionslehre, Nachahmung, doppelten Contrapunkt, Fugenbau, Partiturstudium, Directionskenntniss. — Ausser festgestellten praktischen Uebungen im Instrumental-Zusammenspiel und Gesange, sowie der Gelegenheit zur Mitwirkung in der Herzogl. Hofkapelle, bieten sich dem Musiker vielfache Mittel zur Ausbildung. Dazu gehören die mannigfachen Kunstproductionen unter Leitung des Hofkapellmeisters ***Dr. Fr. Schneider***, Vater des Unterzeichneten, der überhaupt dem Institute jede mögliche Förderung ausdrücklich zugesichert hat. —

Das Honorar beträgt jährlich 48 Thlr. in vierteljährlichen Vorausbezahlungen. Ein ausführlicher Prospect über die Einrichtung der Musikschule ist sowohl vom Unterzeichneten als auch von der Verlagsbuchhandlung der Herren **Gebrüder Katz** in Dessau durch alle Buch- und Musikalienhandlungen gratis zu beziehen.

Der Cursus beginnt in diesem Jahre den 4. April.

Dessau, im Januar 1853.

Theodor Schneider,
Herzogl. Kammermusikus.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 4. Den 21. Januar 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Theodor Uhlig.

Von

J. Kühlmann.

Einer der fleißigsten und tüchtigsten Mitarbeiter dieser Zeitschrift ward in Mitten seiner lebendigsten Thätigkeit durch den Tod aus seinem Wirken gerissen. Theodor Uhlig, Königl. Kammermusikus in Dresden, starb nach zweimonatlichem Hals- und Brustleiden in der Blüthe seines Mannesalters am 3ten Januar 1853 im noch nicht beendeten 31sten Lebensjahre.

Mit ihm verliert das Kunstinstitut, dem er angehörte, einen seiner tüchtigsten und gebildetsten Künstler, eine feste Stütze der neuesten Kunstrichtung, einen Mann, der sich der allgemeinsten Achtung und Liebe seiner Kunstgenossen, seiner Vorgesetzten und Collegen, trotz seines entschiedenen Auftretens in wichtigen Fällen, fortwährend erfreute; mit ihm verlieren zugleich seine zahlreichen Freunde nah und fern einen treuen, aufopfernden Freund, seine Familie aber entbehrt einen höchst liebevollen, treu sorgenden Vater.

Ueber sein Leben und Wirken möge hier in Kürze das Wichtigste folgen.

Theodor Uhlig wurde am 15ten Februar 1822 in Wurzen geboren. Sein Vater lebte daselbst als Musiker beim sächsischen Militair. Schon früh zeigte er Neigung und Anlage zur Musik, und überraschte seinen Vater im fünften Jahre mit den selbst erlernten Noten. Zum Lohn dafür schenkte ihm dieser eine Violine, worauf der kleine Theodor sehr bald durch eigene Uebungen allerhand Stückchen spielen lernte. Dadurch noch mehr aufmerksam gemacht, begann sein Vater ihm Unterricht zu ertheilen, der leider nur zu bald durch den Tod desselben unterbrochen wurde. Von nun an bis zu seinem neunten Jahre war U. sich selbst überlassen, da starb ihm auch seine Mutter, und er wurde jetzt mit seiner Schwester in das Militair-Waisenhaus zu Struppen bei Pirna gebracht, und dort versorgt.

In dieser Anstalt erwarb er sich durch seinen Fleiß und seine Strebsamkeit sehr bald die Liebe seiner Lehrer, in Allem aber, was in einer solchen Anstalt gelehrt wird, die tüchtigsten Kenntnisse. Vor Allem zeichnete er sich in den Musikstunden aus. Schon in den ersten Jahren seines dortigen Aufenthaltes hatte er ein Werk componirt, welches allgemeine Aufmerksamkeit erregte, und seine Lehrer veranlaßte, dasselbe den sämmtlichen Knaben des Instituts einzuüben, und zur Aufführung zu bringen, als der König Anton in Begleitung des Kriegsministers von Zeschwitz das Institut besuchte. Der König, über U.'s Leistungen erfreut, sicherte ihm seine Unterstützung zu. Später, als er das dreizehnte Jahr erreicht hatte,

wußte der genannte Kriegsminister jenes Versprechen bei dem König dadurch wieder in Erinnerung zu bringen, daß U. die Erlaubniß erhielt, vor demselben ein Violinsolo spielen zu dürfen. Er erwarb sich die Zufriedenheit des Königs und erhielt die erneute Zusicherung, daß man sich seines Talentes annehmen werde.

Allein der bald nach der Confirmation unseres U. erfolgte Tod des Königs verzögerte diese Unterstützung, so daß er sich entschloß das Dresdner Schullehrerseminar zu besuchen, und sich dem Lehrerstande zu widmen, da er die entschiedenste Abneigung gegen eine sogenannte Lehre bei einem Stadtmusikus hatte, indem er schon früh das Zwecklose und Handwerksmäßige solcher Bildungsmittel, wie sie sich bei einem Stadtmusikus darbieten, genau hatte kennen lernen.

Seine Aufnahme in das Seminar verschob sich indeß, und in der Zwischenzeit hatte der vorerwähnte Kriegsminister bei dem jetzt regierenden Könige von Sachsen es dahin gebracht, daß U. die früher versprochene Unterstützung zu höheren Studien in der damals unter Fr. Schneider's Leitung zu Dessau bestehenden Musikschule erhielt. Dorthin zog er daher 1837 mit frohem Muthe und heißer Liebe zur Kunst. Besonders belebend für ihn war daselbst der persönliche Unterricht Schneider's in der Composition, und bald wurde er auch hier einer der tüchtigsten und strebsamsten Schüler, der von seinem Meister geliebt und für einen der besten, fleißigsten Zöglinge erklärt wurde. Außer der Composition studirte er hier Pianoforte und unter Apel fleißig Violine. Hier lernte er die classischen Compositionen der älteren und neueren Meister kennen, hier legte er den Grund zu seiner späteren tiefen, gründlichen Bildung, auch wissenschaftlich gefördert durch den Umgang eines geistreichen, an Jahren und Kenntnissen vorgerückten Mannes, der zu gleicher Zeit bei Schneider studirte. Dieser Mann, ein Ausländer, fühlte sich lebhaft hingezogen zu dem jugendfrischen, blondgelockten, strebsamen Jüngling, der seinerseits die innigste Anhänglichkeit ihm entgegenbrachte. Gern und mit vieler Wärme sprach U. bis an seinen Tod von diesem schönen Verhältniß, überhaupt von den frohen und ungetrübten Jahren, welche er in Dessau verlebte, wo er nur ganz jugendliche Lust und Lebensfrische gewesen war, und sich durch seinen Uebermuth und Frohsinn zum Liebling der Damen gemacht hatte.

Nach beendetem Cursus im Jahre 1840 kehrte U. nach Dresden zurück, seine Compositionsstudien fortsetzend, im Violinspiel noch ferner regelmäßigen Unterricht durch einen Dresdner Künstler, einen anerkannt tüchtigen Lehrer, erhaltend. Diesen Unterricht benutzte er, trotz seiner sehr gedrückten pecuniären Lage, so gut, daß er bei der 1841 erfolgten Verstärkung der königl. Kapelle sich um eine Aspirantenstelle bewerben konnte. Die Probe fiel so gut aus, daß er, mit noch mehreren Anderen, eine Anstellung davon trug. Seit März 1841 war er demnach als Mitglied der königl. Kapelle in Thätigkeit. Später, um dieß sogleich hier zu erwähnen, avancirte er zum wirklichen Kammermusikus und 1852 erhielt er die Ernennung als Vorspieler in den Sing- und Schauspielen beim königl. Hoftheater. Immer emsig vorwärtsstrebend, hatte er sich schnell die Achtung und Liebe seiner Vorgesetzten und Collegen erworben. Bald zeichnete er sich als fertiger Partiturspieler vor Allen aus, und sein ausgezeichnetes Gedächtniß setzte ihn in den Stand, ganze große Werke auswendig vorzutragen.

Noch aber war bis dahin das höhere Bewußtsein in ihm nicht erwacht, noch stand er ganz auf dem Standpunkt des specifischen Musikers, und als solcher componirte er mehrere Quartetts, Charakterstücke in Fugenform, von denen im vorigen Jahre eines als Beilage zu dies. Bl. erschien, Trio's für Streichinstrumente, mit und ohne Pianoforte, mehrere Soli's für einzelne Instrumente, Ouvertüren, Zwischenacte, eine Sammlung von Liedern, die aber alle ungedruckt, der Oeffentlichkeit fremd geblieben sind. Nur die Musiken zu mehreren Räder'schen Possen sind dem größeren Publikum bekannt geworden; unter diesen befindet sich ein Werk, worin er die damals noch ganz neue Richtung der Wagner'schen Musik — zu persifliren suchte.

U. hatte unter Wagner's eigner Leitung die Opern Rienzi, Fliegender Holländer und Tannhäuser kennen gelernt, war aber bis 1847 ein entschiedener Gegner desselben; ein besonderer Zufall war es, der die erste Veranlassung für die neue Wendung gab, und in ihm die nachmals von ihm verfolgte höhere Richtung erweckte, so daß er endlich mit derselben Entschiedenheit ein Vorkämpfer wurde, mit der er früher als Gegner dagestanden hatte.

Bekanntlich waren auf Wagner's Anregung versuchsweise Abonnementconcerte in's Leben getreten; Wagner erschien dadurch der Kapelle gegenüber in einer ganz neuen Bedeutung. Das ächtkünstlerische, feine Einstudiren der Beethoven'schen Symphonien brachte U. zu der Einsicht, welche künstlerische Größe in Wagner unerkannt ruhte; besonders war es die von diesem im Jahre 1847 zur Aufführung gebrachte und mit einem Programm versehene 9te Symphonie, die den absoluten Musiker, der bis dahin kein anderes Ziel kannte, für Wagner günstiger stimmte und sich mehr nähern ließ. Jetzt wurde der schon erwähnte Zufall die Veranlassung, beide einander noch näher

zu bringen. Kurz vor einer angesetzten Aufführung des Tannhäuser nämlich erkrankte der Harfenspieler. U., der beste Partitur- und Blattspieler des Orchesters, wurde von W. persönlich ersucht, auf dem Pianoforte diese Partie zu spielen, was dieser auch zusagte, und zu dem Zwecke eine Partitur des Tannhäuser zur Durchsicht erhielt. Nach der gut gelungenen Aufführung erbat er sich, durch Wagner's liebevolles Danken gewonnen, die Partitur zum genaueren Studium. Von diesem Tage an schlossen sich Beide fest und fester aneinander und es trat ein ähnliches Verhältniß zwischen ihnen ein, wie es früher in Dessau zwischen dem Ausländer und U. stattgefunden hatte, nur mit dem Unterschied, daß U. jetzt bereits gereift und fertig in sich, durch Wagner nur zu klarerem Bewußtsein über vieles bis dahin schon Geahnte gebracht, und in Folge dessen auch zur Niederlegung der Componisten- und dem Ergreifen der Schriftstellerfeder sich bestimmt sah.

Von dieser Zeit an trat ein fast gänzlicher Widerwille gegen Alles, was blos absolutes Musiktreiben heißt, bei ihm hervor. Nur Weniges hat er nach dieser Zeit noch componirt, dagegen wandte er sich mit aller Entschiedenheit der literarischen Thätigkeit zu, darin seine nächste Aufgabe erkennend.

Sein erstes Auftreten als musikalischer Schriftsteller datirt vom Juni 1849; in diesen Bl. erschienen von ihm der größere Aufsätz: „die Wahl der Tactarten", und fast gleichzeitig in der Berliner Musikzeitung sein Artikel: „die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten." Einige Zeit darauf folgte in dem letztgenannten Blatte noch ein Aufsatz: „Druckfehler in den Symphonie-Partituren Beethoven's", worauf er sich ausschließlich diesen Bl. zuwandte. Nur ein größerer Aufsatz über Instrumentalmusik und die Beschreibung der Aufführung des Lohengrin in Weimar sind in der Kolatschek'schen Monatsschrift erhalten, dürften aber Beide unter den Musikern weniger bekannt geworden sein.

Durch Pensionirung eines Collegen erledigte sich Ende 1851 die Stelle eines Vorspielers in den Sing- und Schauspielen beim königl. Hoftheater. In Anerkennung seiner besonderen Befähigung hierzu fiel die Wahl auf U. Mit der größten Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit widmete er sich dieser neuen Stellung. Die vielfachen Arbeiten, jedoch denen er sich unterzog, so wie der mit diesem Amte verbundene strenge Dienst haben jedenfalls dazu beigetragen, seine Kräfte schneller, als sonst zu befürchten gewesen wäre, aufzureiben. So Mancherlei war hier zu verbessern. Vor allen Dingen war es die Wahl passender Musikstücke zu den aufzuführenden Schauspielen, was ihn am meisten beschäftigte. Seine künstlerische und wissenschaftliche Bildung kamen ihm hier sehr zu Statten. Mit unsäglicher Mühe fertigte er ein Verzeichniß, welches neben den Namen der Stücke die Aufzählung der dazu passenden Ouvertüren und Zwischenacts-Musiken enthielt. Schon war er mit dieser Arbeit, durch welche er sich für das königl. Theater ein bleibendes Verdienst erworben hätte, ziemlich weit vorgeschritten als der Tod ihn seiner Thätigkeit entzog.

Seine Krankheit trat zuerst als zeitweilige Heiserkeit auf, der er aber keine besondere Aufmerksamkeit widmete, bis sich — im October vorigen Jahres — Schlaflosigkeit dazu gesellte, und das Halsübel so bösartig wurde, daß er acht Tage weder etwas genießen, noch sprechen konnte. Im December besserte sich sein Zustand wieder, so daß er hoffte, bei eintretender kalter Witterung vollständig zu genesen; der Schlaf aber fehlte noch immer, er vermochte denselben nur durch Opium oder schwere Weine herbeizuführen, und nicht eher wurde ihm dieser wieder bescheert, als bis er am 3ten Januar Abends 7 Uhr zur ewigen Ruhe einging.

An Compositionen hat er während seiner Studienzeit in Dessau gearbeitet: 90 Lieder und Balladen für eine Singst. mit Pianofortebegleitung, so wie für vier Männerst.; Sonaten, Variationen und Rondo's für Pianoforte, ein Rondo brillant für Violine mit Orchesterbegleitung, endlich ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, später nach seiner Rückkehr von Dessau, sechs Originalmusiken zu Singspielen und Possen, eine Symphonie für großes Orchester, drei Ouvertüren, vier Kirchensymphonien, dreißig Entr'acte für kleines Orchester, Concertante für vier Waldhörner mit Orchester, Concertino für Violine, Viola und Violoncell mit Orchester, Allegro brillant für Clarinette und Phantasie für Violine, beide mit Orchester, Sextett für Streichinstrumente, Quintett für Blasinstrumente, vierzehn Quartette für Streichinstrumente, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, drei Charakterstücke in Fugenform für Streichinstrumente, zwei Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell, Trio für Pianoforte, Violine und Viola, zwei Sonaten für Pianoforte und Violine, zwei Trio's für Streichinstrumente, Duett für zwei Violinen, Variationen, Phantasie, Scherzo, sechs Etuden für Violine allein, eine größere Anzahl von Compositionen für Pianoforte allein, vier Balladen für eine Singst. mit Pianoforte, neun Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, mit und ohne andere Instrumente, zwölf komische Lieder; im Ganzen 84 größere oder kleinere Musikwerke, wovon außer der Beilage zu diesen Bl., nur ein Quartett und einige Lieder gedruckt sind. Es war, seit er immer entschiedener der neuesten Kunstrichtung huldigte, durchaus gegen seine

Grundsätze, noch etwas Derartiges drucken zu lassen. Außerdem hat U. mannichfache Arrangements gefertigt, wovon nur einige kleinere Pianofortesachen und der Clavierauszug zum Lohengrin gedruckt sind. Alle sind mit großer Genauigkeit und tüchtiger Instrumentkenntniß behandelt.

Als Violinspieler gehörte U. zwar nicht zu den ersten Virtuosen unseres Orchesters, aber er verstand sein Instrument ächt künstlerisch zu behandeln, so daß die Technik untergeordnet erschien, ohne dabei mangelhaft zu sein; hiermit verband er ein tüchtiges Blattspiel und rasche Uebersicht; letztere Eigenschaften waren ihm auch am Pianoforte eigen, wo er besonders gut Partitur spielte und accompagnirte. J. R.

Nachschrift d. Red. Mein persönlicher Verkehr mit U. hat sich meist immer nur auf Stunden beschränkt, und nur ein paar Mal gestattete ihm seine Zeit, einen Tag in Leipzig zuzubringen. Wir hatten da so viel Sachliches zu besprechen, daß persönliche Angelegenheiten fast nie in Erwähnung gekommen sind. Der Mitarbeiter dies. Bl., Hr. Kammermusikus Rühlmann hatte deßhalb die Güte, meinem Wunsche zu willfahren, und obige Zusammenstellung der wichtigsten Lebensmomente U's. zu übernehmen. Demohngeachtet mag ich mir nicht versagen, hier am Schluß noch Einiges beizufügen.

U. gehörte zu den seltenen Menschen, denen man unbedingt vertrauen kann, bei denen man keinen Wechsel zu befürchten, bei denen man das Bewußtsein hat, daß man auf Felsen baut. Der ganze Mensch war gediegen, und seine Treue als Freund, seine strengste Rechtlichkeit, das durchaus Noble, Ehrenhafte seines Wesens braucht man darum kaum besonders hervorzuheben. Er war starr und unbeugsam, weil er wußte, was er wollte, er war ein Charakter, und darum durchaus klar in sich. Dieser Umstand, diese festausgeprägte Charaktereigenthümlichkeit, verlieh ihm zugleich jene Eigenschaft, der wir nicht häufig im modernen Leben begegnen, jene Ruhe und Sicherheit, jene unerschütterliche Festigkeit und Consequenz, diese letztere bis herab in's Einzelne und Specielle. Vor allen Dingen verlangte er vom Künstler, daß dieser ein tüchtiger Mensch sei. Die moderne Lüge und Heuchelei war ihm in innerster Seele verhaßt.

Nur selten wohl mag es vorkommen, daß zwischen dem persönlichen Wesen eines Menschen und seinen schriftlichen Kundgebungen ein so großer Widerspruch stattfindet, als bei U., ein Widerspruch wenigstens für den ersten Blick, und so lange man die höhere Einheit scheinbar entgegengesetzter Erscheinungen noch nicht erkannt hat. Das haben Viele erfahren, welche ihn, durch seine Arbeiten in dies. Bl. für ihn gewonnen, in Dresden aufsuchten, und wenn ich dieselben nachher sprach, nicht genug davon erzählen konnten, wie sie ihn sich so ganz anders gedacht hatten. U. erschien persönlich als der bescheidenste, anspruchsloseste Mensch, eine durchaus liebenswürdige Natur; es charakterisirte ihn, — wenn schon nur äußerlich — eine große Ruhe und Gelassenheit, und im gewöhnlichen Verkehr belebte mehr eine feine Ironie sein geistreiches Gesicht. Wer ihn namentlich im Kreise seiner Familie sehen konnte, würde nicht geglaubt haben, daß dieser Mann der beißende Polemiker dies. Bl. sein konnte, so kindlich und liebevoll erschien er hier. Es war das heiligste Interesse an der Wahrheit, es war die Ueberzeugung, daß nur auf diese Weise der Erbärmlichkeit siegreich beizukommen sei, welche ihn bestimmte, zu Zeiten mit der an ihm gekannten Schroffheit hervorzutreten. Wie Börne gegen die Deutschen seine Zornausbrüche schleuderte, die er doch mit heißer Liebe umfaßte, so erschien U. streng und zuweilen hart, während im tiefsten Grunde Wohlwollen gegen Alle seine Seele erfüllte.

Was er dies. Bl. gewesen, ist hier nicht nöthig ausführlich auseinander zu setzen. Es war R. Schumann, welcher meine Bekanntschaft mit ihm vermittelte; Schumann machte mich auf ihn als eine der tüchtigsten unter den vorhandenen Kräften aufmerksam. Wie natürlich war unser Verhältniß anfangs ein nur geschäftliches. Bald aber näherten wir uns einander, und insbesondere seit das Interesse für Wagner uns beide gemeinschaftlich beschäftigte, folgte dem äußeren ein inneres immer fester geknüpftes Band. Merkwürdig hierbei war der Umstand, daß die Anregung, die Wagner'sche Richtung zu vertreten, von mir ausging. U. war so wenig aufdringlich mit seiner Ueberzeugung, daß er ruhig den Moment abgewartet hat, wo die erste Veranlassung von mir gegeben wurde. Ich kannte Wagner's Leistungen bis dahin nur sehr wenig, und erst die beiden ersten Schriften desselben öffneten mir die Augen, und ließen mich einsehen, welche künstlerische Größe bis dahin unerkannt in diesem Manne geruht hatte. Nun forderte ich U. auf die Sache in die Hand zu nehmen, da ich schon bemerkt hatte, wie vertraut er mit Wagner's Richtung war.

Unter welchen Gesichtspunkten er jetzt diese Aufgabe faßte, sowohl in Bezug auf die Kunstentwicklung im Allgemeinen, als auch hinsichtlich seines persönlichen Berufs, darüber will ich hier noch Einiges sagen, weil es U. zugleich noch in einem anderen Lichte zeigt.

Unsere gemeinschaftliche Ueberzeugung von dem gegenwärtigen Beruf der Kritik, den großen Um=

schwung der Kunst zu vermitteln, ließ ihn diese Thätigkeit jetzt als die wichtigste erscheinen. Keineswegs eine besondere Vorliebe, eine besondere Neigung sich herumzustreiten, einzig und allein die Ueberzeugung von der im Augenblick vorhandenen Nothwendigkeit bestimmte ihn sich dieser Aufgabe zu unterziehen. Aber er betrachtete diese polemische Richtung durchaus nur als Durchgangspunkt, und wünschte mit mir und uns Allen sehnlichst eine Zeit, wo dieselbe nicht mehr nöthig sein würde. Er entsagte seiner Componistenlaufbahn, setzte seine ursprüngliche Neigung zurück, weil er die Größe der Entsagung besaß, sich selbst und seine persönlichen Interessen dem Wohle des Ganzen unterzuordnen. Hieraus erklärt sich auch die Bemerkung, welche ich dem im vorigen Bande veröffentlichten „Charakterstück in Fugenform" beigab; „vor 1848 componirt." Er wollte damit andeuten, daß das Werk seiner früheren Epoche, wo er ausschließlich specifischer Musiker war, angehöre, daß es für ihn jetzt wichtigere Dinge zu thun gebe, als zu componiren. Charakteristisch in Bezug hierauf ist die Stelle eines Briefes vom 13ten Juli dies. J. Er schreibt mir darin: „Wer so weit über das Kunsttreiben der Gegenwart hinaus ist, wie ich, den können nur ganz vereinzelte Erscheinungen desselben noch fesseln, wie z. B. das Volkmann'sche Trio. Ich habe die drei Phasen, welche in der Recension desselben aufgezählt sind, selbst durchgemacht: ich componirte schon ganz in der Jugend, war eine Art von Wunderkind, und bis zum Eintritt einer gewissen Geistesreife machte ich Musik, um eben Musik zu machen. Dann kam das Interesse für die geistreiche Musik, ein Durchgangszustand, der nur von kurzer Dauer war, und jetzt bin ich seit etwa sechs Jahren vollkommen fertig mit mir, und war bereits fertig, ehe die genauere Bekanntschaft mit Wagner begann, die insofern nur von Einfluß auf mich war, als sie mir vieles bisher nur Geahnte zum klaren Bewußtsein brachte, und in Folge dessen zur Niederlegung der Componisten- und dem Ergreifen der Schriftstellerfeder mich bestimmte." Noch füge ich aus diesen Briefe eine Stelle bei, worin es heißt: „Ich lebe und sterbe in der Musik für Beethoven, und habe nie ein wahres Herzensinteresse für die Geistreichen gehabt. Dafür sympathisire ich mit Wagner aus Grund meines Herzens, so sehr, daß für mich die übrige Musikwelt mit ganz wenig Ausnahmen so gut als gar nicht vorhanden ist."

Mein letztes Zusammentreffen mit U. fand im October dieses Jahres statt. Er kränkelte und erschien leidend, ging aber noch mit mir aus. Seit dieser Zeit hat er noch oft an mich geschrieben, bis wenige Wochen vor seinem Tode. Die Briefe wurden kürzer, immer aber sprach er die Hoffnung aus, bald wieder ganz hergestellt zu sein. Ich war daher auch gänzlich in Unkenntniß über sein wirkliches Befinden, um so mehr, da er meinen Wunsch, durch seine Gattin Nachricht zu erhalten, nicht erfüllte, und die Todesnachricht traf um so schmerzlicher. Jetzt ist er uns entrissen in Mitte der schönsten Thätigkeit; betrauern wir seinen Hintritt, erkennen wir aber auch zugleich, daß er sich bleibende Verdienste durch seine Wirksamkeit in dies. Bl. errungen hat.

Einige Manuscripte sind noch in meinen Händen; der Aufsatz über „Symphonie und Ouvertüre", den er im vorigen Bande versprach, ist in ziemlich ausführlichen Materialien vorhanden und wird von Hrn. Kühlmann zusammengestellt werden.

Concerte am Rhein und Main

zu Anfang des Winters 1852.

Wo die Natur ihre Reitze entfaltet und gebildete Menschen wohnen, da hat auch die Kunst ihr Asyl aufgeschlagen; wo aber der Weingott daneben noch den Thyrsusstab schwinget, da lassen sich die Musen in der Regel bleibend nieder und theilen ihre Himmelsgaben in reicher Fülle aus. Darum giebt es vielleicht im ganzen deutschen Vaterlande keine Gegend, welche in einem kleinen Kreise so viel Kunstkräfte und namentlich so viel musikalische Kräfte von Beachtung concentrirt, als die, wo der Vater Rhein die kleineren Brüder Main und Neckar in seine Fluthen aufnimmt. Zur Bewahrheitung dieser Behauptung braucht man nur die dort schon lange bestehenden Kunstinstitute herzuzählen: Frankfurt a. M., Mannheim, Darmstadt, Mainz und Wiesbaden, in jeder dieser fünf Städte, welche jetzt durch die Schienenwege so zu sagen verbunden sind, finden wir ein Theater von Bedeutsamkeit. Daß nun bei diesen vorhandenen, ausgedehnten Mitteln die Musik in jener Gegend überall im weitesten Sinne des Worts geliebt, getrieben und cultivirt wird, bedarf wohl kaum einer Erwähnung; man findet daher in jedem Hause, wo die Geldmittel dazu nur einigermaßen hinreichen, selbst in den kleinen Landstädtchen, ein Pianoforte, das zum Vergnügen der Aelteren und zur Bildung der Nachkommenschaft angekauft wurde. Bei diesem ausgebreiteten Musiksinne werden aber auch die Künstler selbst, welche in jenen Städten leben und wirken, encouragirt, Ausflüge zu machen, ihre Leistungen gegenseitig auszutauschen und ihre Wirksamkeit momentan auf einen andern Boden zu verpflanzen.

Ohne mich nun auf die in vielen Beziehungen sehr respectabeln Kunsterzeugnisse der oben erwähnten Bühnen einzulassen, was ich mir für eine spätere Correspondenz vorbehalte, will ich kurz erwähnen, was während des eingetretenen Winters von 1852 schon in Frankfurt und Darmstadt Interessantes in Bezug auf Concertmusik geboten wurde, und werde dann zuletzt auch jener Ausflüge ein wenig gedenken.

Außer den interessanten Concerten der in Frankfurt einheimischen, talentvollen Künstler Eliason (Violine) und Siedentopf (Cello), sowie des alljährlichen Concerts des Liederkranzes zum Besten der Mozartstiftung (worin dieser achtungswerthe Verein aufs Neue Zeugniß seines edeln Strebens ablegte, und worin außerdem der Contrabassist Müller aus Darmstadt vielen Beifall erhielt), gab der Liedersänger Stighelli im Vereine mit der Sängerin Bochkolz-Falconi ein zwar nicht sehr besuchtes Concert, das aber viel Vorzügliches in sich trug. Ueber die geringe Theilnahme für dieses letzte Concert ist sich um so mehr zu verwundern, da Stighelli sehr bekannt ist, die Falconi aber im vorigen Winter mit Anerkennung und Beifall in Frankfurt überschüttet wurde, und das mit Recht; denn sie muß eine ganz ausgezeichnete Sängerin genannt werden. — Als ein völlig außerordentliches Ereigniß in dem Musikleben der Mainstadt ist indeß das Auftreten der weltbekannten Gebrüder Müller aus Braunschweig zu betrachten; denn diese vortrefflichen Künstler gaben vier Concerte mit stets steigendem Beifalle. Das wahrhaft wundervolle Ensemble, das durch tadellose Technik so zu sagen vollkommen wird; die feinste Nüancirung der geistreichen und erhabenen Gedanken unserer deutschen Meister: Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, heben aber auch diesen seltenen musikalischen Brüder-Verein zu einer Kunsthöhe, wie sie schwer noch einmal erreicht werden dürfte. Leider konnten sie allen Einladungen aus der Umgegend nicht genügen, da ihre Rückreise nach Braunschweig vor dem nahen Christfeste eintreten mußte. Der innigste Dank und die Bewunderung aller wahren Kunstfreunde begleiteten sie in ihre Heimath. — Die ständigen Quartett-Concerte des Concertmeisters Wolff, welche in Frankfurt fortwährend viele Theilnahme und Anerkennung finden, dürfen übrigens auch nicht unerwähnt bleiben, da sie sowohl durch den Führer, der ein wahrhaft ausgezeichneter Violinspieler ist, als auch durch die andern dabei thätigen trefflichen Künstler des Interessanten gar Vieles bieten. —

Von den in Darmstadt stattgefundenen musikalischen Aufführungen verdienen die Concerte, welche der junge Pianist Pirscher, dann der Gesanglehrer Watzinger, und zuletzt der Quintett-Verein für Blasinstrumente (durch die Hofmusiker Dorn, Bickel, Reitz, Thomas und Haller repräsentirt) gegeben haben, einer besonderen Erwähnung. In dem Concert des jungen Pirscher, der sich selbst als ein talentvoller angehender Künstler bethätigte, wirkten neben seiner Mutter, der bekannten Sängerin, auch noch die jugendliche Künstlerin Hoffmann und der Violinist Wolff aus Frankfurt, sowie der Contrabassist Müller mit, und ernteten durch ihre Leistungen den lebhaftesten Beifall des zahlreich versammelten Publikums ein. — Das Concert des Gesanglehrers Watzinger bot auch Manches von Interesse. Der Concertgeber selbst, der einem Männergesangverein in Darmstadt vorsteht, bewährte seinen Ruf als solider, gebildeter Künstler. Außer ihm waren noch der durch schönen Ton und Vortrag ausgezeichnete Violoncellist Büchler und die drei Brüder Thomas vom Hoforchester in dem Concerte thätig, von welch' letzteren die zwei ältesten sehr wackere Waldhornisten sind, der jüngere aber (ein Schüler von Fétis und de Beriot) ein vortrefflicher Violinspieler und recht talentreicher angehender Componist genannt werden muß. — Das dritte Concert von Bedeutung, welches von dem schon erwähnten Quintett-Verein für Blasinstrumente gegeben wurde, und dessen tüchtige Mitglieder sämmtlich bei dem Hoforchester angestellt sind, fordert ebenfalls zur Anerkennung und zum Lobe auf. Der Violoncellist Büchler und der Violinspieler Thomas traten darin wiederholt mit vielem Beifall auf: ferner trugen die königl. Preußische Kammersängerin, Frl. Marx, welche gegenwärtig an dem Hoftheater in Darmstadt gastirt, und der mit schöner Stimme begabte Baritonist Pasqué durch ihre Vorträge nicht wenig zu einem sehr genußreichen Abend das ihrige bei.

Eines größeren Concerts in Wiesbaden muß ich nun noch gedenken, welches zum Besten des Fonds für Wittwen und Waisen des dortigen Theaterorchesters veranstaltet wurde, da es durch sehr interessante Vorträge verherrlicht wurde. Vor Allem muß ich die Ouvertüre zu der Oper „Tannhäuser" von Richard Wagner erwähnen, dieses erhabene und den Kunstkenner zu den Wolken erhebende Kunstwerk, das schon öfters in diesen Blättern seine gerechte Würdigung gefunden hat; sie wurde mit vieler Vollendung im Vortrage, und mit großem Beifall von dem Orchester-Personal, unter der energischen Leitung des Kapellmeisters Schindelmeißer, ausgeführt, und der Eindruck, welchen sie auf mich machte, wird immer ein bleibender sein. Außerdem wurde eine Symphonie von Eduard Kunz, Musikdirector in Worms, einem gebornen Wiesbadener, vorgetragen und von dem Componisten selbst geleitet. Das Pub-

likum nahm das Werk seines Landsmanns mit vieler Wärme auf, und man muß bekennen, daß die Symphonie des Schönen in Erfindung und Instrumentirung sehr Vieles bot und von einer unverkennbaren höheren Begabung Zeugniß ablegte. Vorträge der Sängerinnen Storck und Moritz vom Wiesbadener Theater und die große Geige des Contrabassisten Müller aus Darmstadt wurden mit reichem Applaus honorirt. Eine Declamation der Glocke von Schiller mit Musik von Lindpaintner bildete den Schluß des Concerts. Obgleich Hr. Dr. Meyer, technischer Theaterdirector und Schauspieler, Ausgezeichnetes in der Declamation leistete, so muß ich doch bekennen, daß der Eindruck durch die Länge sehr geschwächt wird, in die das erhabene Gedicht gezogen ist. Die Musik ist zwar vortrefflich und charakterisirt meistens wundervoll die Bilder, welche uns Schiller vor die Seele führt; aber es muß Alles in der Welt ein Ende haben, oder vielmehr: das Ende einer noch so schönen Sache darf nicht zu lange vorenthalten werden. Wir Menschen sind nicht rein geistiger Natur, der Körper hängt sich fesselnd an die Seele, und verkümmert manchmal plötzlich total den Genuß, wenn wir ihm zu viel zumuthen oder ihn gar ganz unberücksichtigt lassen.

Da dies etwa in summa die musikalischen Thaten sind, über welche ich zu berichten mir vorgenommen hatte, so könnte ich meine Correspondenz um so mehr schließen, als sie gegen meine Erwartung schon eine ziemliche Ausdehnung gewonnen hat. Aber ich will doch vor dem Schlusse die Ausflüge nicht unerwähnt lassen, welche einige Gesellschaften von Künstlern des Hoftheaters und der Hofcapelle aus Darmstadt vor nicht langer Zeit in die Umgegend unternommen haben, um den Beweis zu liefern, wie sehr der Kunst der Musik auch in kleineren Orten gehuldigt wird, und wie tief der Sinn für die edle Gottesgabe in dortiger Gegend allenthalben eingedrungen ist. — Den ersten dieser Ausflüge unternahmen die schon erwähnten drei Brüder Thomas nach der alten Rheinstadt Worms, und zwar im Verein mit der Sängerin Fritsche, dem Tenoristen Peez, beide mit schönen Stimmmitteln begabte Künstler vom Hoftheater, und dem Pianisten Jatho von Darmstadt. Diese Gesellschaft fand nun in der Olim-Reichsstadt eine solch' freundliche Aufnahme und eine so warme Anerkennung ihrer Talente, daß eine recht baldige Wiederholung ihres Besuchs von allen Seiten gewünscht wurde. — Ein gleich günstiges Geschick begleitete den Baritonisten Scharpff von der Darmstädter Bühne, der zu den Gesanges- und Tastenberührenden-Kräften, welche in dem Wormser Concert thätig waren, noch Frl. Marx zugezogen hatte, und mit diesem Künstler-Verein vor Kurzem ein sehr besuchtes Concert in der Stadt Alzei in Rheinhessen veranstaltete; auch diese Unternehmung wurde mit außerordentlichen Beifalle belohnt. — So benutzen zum öfteren die Künstler von Frankfurt, Darmstadt rc. die Intervallen, wo ihnen einige freie Zeit bleibt, zum Vergnügen derer, welchen nur selten ein besserer Genuß in der Kunst zu Theil wird, und finden zugleich ihre eigene Erholung und — was auch nicht zu verachten ist — ihren Vortheil dabei. Und ist dies nicht eine sehr schöne Sache? Müssen nicht die Rückerinnerungen an solche Excursionen stets eine angenehme Rolle in dem Gedächtnisse der Künstler spielen, da sie sich, abgesehen von dem ihnen dadurch zu Theil werdenden Nutzen, zugleich den Dank und die warme Anerkennung so vieler Kunstfreunde verdienen?! — Wahrlich, ich möchte Künstler sein, um die Erzeugnisse meiner Muse in recht weit entfernte Gegenden zu tragen, wo durchweg noch warme, empfindungsvolle, nicht durch das Geleier des musikalischen Modekrams verhätschelte Herzen schlagen, die in dem beinahe allgemein verkrüppelten, auswüchsigen Kunstgetriebe der großen Städte leider selten mehr zu finden sind! — —r.

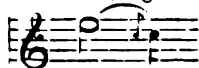
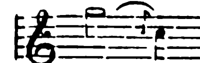
Ein literarisches Plagiat,

nachgewiesen von

Ferdinand Sieber.

Hr. A. Reißmann hat in seinem so eben erschienenen „Katechismus der Gesangskunst" — Leipzig, J. J. Weber 1853 — mit unglaublicher Naivität den ganzen gesanglichen Theil seines Buches aus meiner „Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges" — Leipzig, Br. Hinze, 1852 fast wörtlich abgeschrieben. So schmeichelhaft mir nun einerseits ein solches „Nachempfinden" meiner Gedanken und Worte sein könnte, indem Hr. Reißmann aus der großen Menge vorhandener Gesangschulen und Lehrbücher gerade mein Werkchen zum Abschreiben ausgewählt hat — so dürfte doch andererseits weder meinem Hrn. Verleger, noch meinem Autorrechte damit gedient sein, wenn ich diese originelle und bequeme Bücherfabrication mit dem Mantel der christlichen Liebe zudecken wollte. Wahrscheinlich hat Hr. Reißmann den Molière gelesen und sich dessen Ausspruch: „Je prends mon bien où je le trouve" zur Devise für seine literarischen Schöpfungen erwählt, denn die Sicherheit und Zuversicht mit der er sich an das Copiren meiner „Anleitung" machte, ohne sich

auch nur darum zu kümmern ob die Gedanken, die Worte, der ganze Zusammenhang, ja selbst die Beispiele einem Andern angehören oder nicht — läßt jedenfalls auf bedeutende Routine schließen. Es wird für die Leser dieser Zeitschrift gewiß nicht ohne Interesse sein, einen Blick in das literarische Atelier des Hrn. Reißmann zu werfen, — so bitte ich sie denn mich dahin zu begleiten. Sie mögen sich den Hrn. Verfasser des Katechismus an einem riesigen Schreibtische vorstellen umgeben von ungeheuern Folianten, oder auch kleinen Lehrbüchern — wie es eben die Sache mit sich bringt. Seine rechte Hand kann den flüchtigen Kiel kaum zurückhalten, der noch so viele Bogen vollzuschreiben hat, doch weiß die Rechte, was die Linke thut, diese blättert in — nun z. B. in meiner kleinen Gesanglehre nach geeignetem Stoff, und der Zeigefinger hält allemal die glücklich gefundenen Stellen fest, und sinkt in dem Maaße von Linie zu Linie, als die rechte Hand das Gefundene zu Papier gebracht hat. Sonderbar! was gedruckt ist, wird wieder geschrieben, um alsdann auf's Neue gedruckt zu werden!! — Vergleichen wir:

Sieber „Kurze Anleitung".	Reißmann „Katechismus".
S. 21. Ohne eine reine und schöne Intonation können alle sonstigen Vorzüge des Gesanges nie zur Geltung gelangen.	S. 22. Weil ohne eine reine und schöne Intonation alle übrigen Vorzüge des Gesanges nirgend zur Geltung kommen.
S. 13. — — — die Stimmen nicht nach einem Schema behandelt — — während es dem Lehrer überlassen bleiben muß, die Eigenthümlichkeiten der Stimme bis ins Kleinste kennen zu lernen und dieselbe auf solche Kenntniß gestützt auszubilden.	S. 19. — — darf nicht nach einem Schema vorgenommen werden, sondern der Lehrer muß die Eigenthümlichkeit der Stimmen bis ins Kleinste zu ergründen suchen und auf diese Kenntniß gestützt, die Ausbildung unternehmen.
Ich kann hier natürlich nur allgemeinere und deshalb auch wiederkehrende Unterschiede der einzelnen Stimmen besprechen —	Welches sind allgemeinere, wiederkehrende Unterschiede der einzelnen Stimmen?
Eine Stimme eignet sich mehr für . . . . kräftige heroische Partien, eine andere ist in weichen und lyrisch schmelzenden Melodien von größerem Reize.	Die eine Stimme eignet sich mehr für kräftige, heroische Partien, eine andere für weiche, lyrische. —
S. 57. — Die Verwandlung, vermöge welcher aus einem Mezzosopran, Sopran oder Alt der Knabenstimmen, ein Bariton, Tenor oder Baß beim Jünglinge erwächst — heißt . . . . Stimmwechsel oder Mutation der Stimme.	S. 17. — Wie heißt die Verwandlung, vermöge welcher aus einem Sopran, Mezzosopran oder Alt der Knabenstimmen, ein Tenor, Bariton oder Baß wird? — Diese Verwandlung heißt — Mutation oder Stimmwechsel.
Dieselbe findet jedoch nicht allein bei Knaben statt, sondern kommt auch in jeder Mädchenstimme zum Vorschein, ... nur mit dem Unterschiede . . . . . . daß die Stimme der Mädchen lediglich eine größere Stärke und zuweilen etwas höhere oder tiefere Stimmlage gewinnt, während die Stimme des Knaben, um eine, ja sogar anderthalb bis zwei Octaven tiefer zu werden pflegt. —	Findet diese Verwandlung nur bei den männlichen Stimmen statt? Auch die Mädchenstimmen erleiden eine Veränderung. — Worin unterscheiden sich . . . . . Die Mädchenstimme gewinnt lediglich nur an Stärke . . . . und selten eine etwas höhere oder tiefere Stimmlage. Die Knabenstimme erleidet eine vollständige Umgestaltung, indem sie anderthalb, ja sogar zwei Octaven tiefer wird. —
Die allgemeine Ausbildung des Körpers und Entwickelung der Mannbarkeit steht mit der Umgestaltung und dem Wechsel der Stimme im genauesten Zusammenhange. —	Die Ausbildung des Körpers und die Entwickelung der Mannbarkeit steht mit der Entwickelung der Stimme in der genauesten Verbindung. —
S. 39. Wann das Portamento anzuwenden sei, dafür lassen sich schwer feste Regeln geben.	S. 27. Wann ist das Portamento anzuwenden? Diese Frage ist schwer zu beantworten.
Es wird zuweilen vom Componisten durch Zeichen angegeben, indem derselbe entweder das Wort portato oder con portamento vorschreibt oder . . . . . die zweite Note als Vorschlagsnote beifügt: 	Zuweilen wird es vom Componisten bezeichnet, indem er portato oder con portamento vorschreibt, oder das Portament durch eine kleine Note anzeigt: 

Sieber „Kurze Anleitung“.

Oft aber steht nur ein einfacher Bindebogen. — Es muß die passende Anwendung ..... dem Geschmacke des Sängers überlassen bleiben.

Zum Schlusse nur noch einige Winke darüber: ..... es ist für den Ausdruck der Liebe und des Mitgefühles — des Schmerzes und der Klage eben so geeignet, als für den Ausdruck des Großartigen und Würdevollen.

S. 7. Athemholen ist eine größere Kunst, als in der Regel geglaubt wird.

Es ist das „Wie“ und „Wo“ beim Athmen sehr zu beachten .....

Man beobachte genau die Regeln der rhetorischen und musikalischen Declamation.

Reißmann „Katechismus“.

oder auch nur einen Bindebogen darüber setzt. — Häufig aber ist es dem Geschmack des Sängers ganz überlassen.

Hat die Kunstlehre hierfür nicht einige Winke?

..... für den Ausdruck der Liebe, des Schmerzes und der Klage — doch ist es auch für den Ausdruck der Freude, des Großartigen und Würdevollen anzuwenden.

S. 20. Das Athemholen ist von größerer Bedeutung, als man in der Regel annimmt.

Sowohl das „Wie“ als das „Wo“ des Athemholens .....

S. 21. Man verstoße durch das Athmen weder gegen die rhetorische noch musikalische Declamation.

Ich könnte noch unendlich viele Beispiele anführen, welche den Beweis liefern, daß mein ganzes Buch von Hrn. Reißmann theils wörtlich copirt, theils mit wenig veränderten Worten „nachempfunden“ worden ist — doch dürften die bereits gegebenen Beispiele vollkommen genügen. Die Lehre vom Athemholen, von der Aussprache der Vocale, Dipthonge, Consonanten, die Abschnitte über Intonation, Registereintheilung, Mutation, Portamento u. s. w. sind alle mehr oder minder wörtlich im literarischen Atelier des Hrn. Reißmann abgeschrieben und zu seinem neuen Werke verwandt worden. Dagegen bemerke ich hier ausdrücklich, daß die S. 54 des Gesangskatechismus angegebenen Hülfsmittel zur Unterstützung des künstlerischen Vortrages ein Eigenthum des Herrn Reißmann sind. Er sagt nämlich an der bezeichneten Stelle: „Der Concertsänger hebt energischer den Kopf, nimmt eine sichere, feste Haltung an, um seinen Vortrag entschiedener zu machen; er ballt wohl auch die Hand, um ihm (?) den Anstrich der Wuth zu geben, oder er neigt den Kopf etwas, um seinen Vortrag mild und freundlich zu machen, und was dergleichen mehr. Alle diese kleinen Hülfsmittel sind viel werth (!!!) und deshalb sollte sie sich kein Sänger entgehen lassen.“ — Diese Faxen, das Ballen der Fäuste u. s. w. sind meiner Anleitung nicht entnommen, ich überlasse vielmehr diese Errungenschaften dem Hrn. Reißmann.

Wenn ich mich nun schließlich noch bei dem Verfasser des „Katechismus“ aufrichtig für das mir bewiesene Vertrauen bedanke, mit welchem er an die Unfehlbarkeit meiner Vorschriften glaubend, auch nicht einen Buchstaben zu ändern sich erlaubte, — so wird er selbst mir auch gewiß eine Thräne des Mitgefühles nicht versagen, wenn er bedenkt, wie viele Mal ich seine und meine Worte abschreiben und nebeneinander stellen muß, um durch alle Zeitungen die Wahrheit zu tragen, daß es viel bequemer ist ein Buch abzuschreiben, als 6 — 8 Jahre lang unter den besten Meistern Deutschlands und Italiens eifrige Studien zu machen, und alsdann erst seine practischen Erfahrungen in eigenen Werken auszusprechen und Anderen mitzutheilen. —

Was den übrigen Theil des Reißmann'schen Katechismus betrifft, der eine geschichtliche Entwicklung der Vocalmusik u. s. w. enthält, so kann ich im Augenblicke nicht entscheiden ob und wem dieser kleinste Theil des Buches „nachempfunden“ ist; vielleicht findet sich auch hierzu früher oder später der rechtmäßige Eigenthümer! Jedenfalls erscheint ein Verdacht der Art nach dem bereits bis zur Evidenz bewiesenen Copirtalent des Hrn. Reißmann vollkommen gerechtfertigt! — Suum cuique!

Dresden, den 3ten Januar 1853.

Ferdinand Sieber,
Lehrer des Gesanges.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Therese Milanello gab am 7ten und 15ten Januar bei aufgehobenem Abonnement Concerte im Opernhause zu Berlin.

Den 20sten Januar wird in Hamburg ein Concert stattfinden, wie es in der Musikwelt sehr selten vorkommt. Der kleine Pianist Karl Schramm giebt ein Abschiedsconcert, um sich — einem bürgerlichen Berufe zu widmen. Der Herr möge ihn in diesem seinen löblichen Vorsatze stärken und bewahren!

Das Conservatoire für religiöse Musik zu Paris hat am 11ten Januar unter Direction des Hrn. Croizier sein zweites Concert veranstaltet. Ueber den Erfolg desselben verlautet noch nichts.

Am Pariser Conservatoire hat ein Schweizer Masset den ersten Preis als Tenorist errungen. Natürlich beeilen sich die verschiedensten Theaterdirectionen dem Glücklichen glänzende Engagementsanerbieten zu machen.

Emma Staudach wird binnen Kurzem in Paris concertiren.

In Athen befindet sich gegenwärtig eine italienische Oper. —

Musikfeste, Aufführungen. In London hat die Sacred Harmonic Society Händel's „Messias" aufgeführt. Die Solopartien lagen in den Händen der Mad. Fiorentini, Miß Birch, Miß Dolby und Mr. Lokney. Unter Direction Mr. Surmans wird gegenwärtig die „Schöpfung" und Mendelssohn's „Elias" vorbereitet. — In Exterhall hat am Sylvesterabend das erste Concert der Harmonic Union unter Benedict's Direction großen Beifall gefunden. — Gegenwärtig concertiren in der britischen Hauptstadt Miß Ronsford, Madm. Macher (Pianistin) und Madm. C. St. Marc.

Neue und neueinstudirte Opern. In München ist am 1sten Januar nach acht Jahren zum ersten Male wieder Mehul's biblische Oper „Jacob und seine Söhne in Egypten" gegeben worden.

F. v. Flotow componirt angeblich zwei neue Opern, „Rübezahl" und „die Studenten von Bologna" betitelt. Putlitz hat zu beiden das Libretto geliefert. Sie sollen für Wien bestimmt sein, man scheint demnach dort durch den sehr zweifelhaften Erfolg der „Indra" nicht gewitzigt. Letztere Oper wird übrigens auch in Leipzig and Berlin einstudirt.

In der Opera comique gefällt laut Gazette musicale Aubers „Rosenfee" außerordentlich. (!!)

Von München aus berichtet man daß dort die Oper „eines jungen vielversprechenden Componisten" des Baron Perfalt einstudirt werde. Sie heißt „Sacontola".

Todesfälle. Der in voriger Nummer gemeldete Tod des Wiener Kapellmeisters Strauß muß aus dem einfachen Grunde bezweifelt worden, daß Hr. Strauß ganz kürzlich wieder Concerte ankündigt. Die Nachricht ist übrigens von der „Neuen Preußischen Zeitung" ausgegangen, und mag sich Hr. Strauß bei dieser über seinen plötzlichen Tod beschweren.

Literarische Notizen. Die letzten Tage haben die musikalische Literatur mit zwei neuen Werken bereichert. Bei Cotta erschienen „Musikalische Charakterköpfe, ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch von J. H. Riehl"; bei Jansen und Comp. in Weimar „Richard Wagner's Tannhäuser und Sängerkrieg auf der Wartburg von Franz Müller".

Vermischtes.

Bei Gelegenheit des Gastspiels von Carl Formes in Berlin, sagt der Kritiker der Preußischen Zeitung unter verschiedenem andern Unsinn über den Gast als Marcel: „Ein Gottesstreiter fürwahr, ein Gideon von Marcel, der sechshundert Philisterbässe schlägt mit wunderbarer Stierstimme, wie jener mit dem Ochsenstecken." Wir überlassen es Hrn. Formes für die wunderbare Stierstimme sein Compliment abzustatten, protestiren aber gegen derartige christlich-preußisch-germanische Ausdrücke als Hochverrath an Sprache und Styl.

Meyerbeer's „Afrikanerin" spukt schon wieder in einigen Journalen. Sonst spukten nur die Todten jetzt sogar die, welche noch nicht einmal geboren sind!

In Hamburg ist am 3ten Januar der „Fidelio" wieder gegeben worden. Die Hamburger Localkritik schwärmt für Frau v. Stradiot-Mende, zieht Parallelen zwischen ihr und der Schröder-Devrient, und berichtet über die „edle imposante Figur und die schönen Formen!"

In Antwerpen ist vor einiger Zeit „der Prophet" mit sehr zweckmäßigen Zusätzen gegeben worden. In der Eisscene hatte man die Bühne wirklich mit viereckigen Eisstücken belegt und über einer Versenkung ein besonders dünnes Stück angebracht durch welches ein Mitglied des corps de Ballet einbrach und gerettet wurde. Die Verbesserung der Scene wurde von dem kunstsinnigen Publikum mit großem Jubel aufgenommen, und da capo verlangt, welchem Wunsche denn auch genügt wurde.

Das „Bremer Sonntagsblatt" berichtet: Die Bremer Privatconcerte dieses Winters sind bis zum sechsten vorgerückt, welches am 11ten Januar gegeben wurde. Bei der Auswahl der Orchesterwerke zeigte sich eine größere Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit, so weit sie in einem Cyclus von zehn Concerten zu erreichen sind, als es früher wohl der Fall war. Von größeren Compositionen wurden bisher aufgeführt: zwei Symphonien von Beethoven (B-Dur und F-Dur, pastorale), eine von Mozart (C-Dur mit der Schlußfuge), eine von Haydn (C-Dur), eine von Gade (Nr. 4, B-Dur) und im letzten Concert eine von Pape (Nr. 4, D-Dur). Das letztere Werk wurde unter Leitung des Kapellmeisters Hagen ganz vorzüglich, sicher und klar, ausgeführt. Unter den Ouvertüren, deren in der Regel zwei in jedem Concert an die Reihe kommen, erregte neben bekannten die für uns neue zum „Tannhäuser" von Richard Wagner als ein in Gedanken und Form bedeutendes Werk ein ganz besonderes und lebhaftes Interesse. Bei den Solovorträgen war die Geige besonders berücksichtigt, und das Spiel der HH. Concertmstr. Joachim aus Weimar und Laub aus Prag war von enthusiastischem Beifall begleitet. Unter den Gesangsleistungen hatten sich namentlich die von Frl. Büry aus Leipzig und dem Tenoristen Hrn. v. d. Osten aus Berlin großer Gunstbezeugungen von Seiten der Zuhörer zu erfreuen. Neben den Privatconcerten wird uns durch die HH. Jahn, Arnold, Cabisius

und Roebel ein kleiner Cyclus von Quartettabenden zu Theil, die wir seit mehreren Jahren entbehren mußten. Von eignen Concerten kam bisher das der HH. Streubner und Böttjer vor.

Akustisches.

Nachträgliche Bemerkung zu der in Nr. 26 des vorigen Bandes mitgetheilten Antwort auf die in Nr. 24 enthaltene Frage.

Der bewußte Fall wurde von mir beim Gesangsvortrage eines Solisten des Berliner Domchores bemerkt. Die angegebenen Grundtöne waren die des mittleren Stimmregisters, etwa das kleine d oder es, deren höhere Octave deutlich zu Gehör kam und eine eigenthümliche, nicht unschöne Wirkung hervorbrachte. — Für die umfassende, gediegene Belehrung des Hrn. Verf. der akust. Briefe dankend, glaube ich den Wunsch Vieler zu vertreten, wenn ich die Bitte hinzufüge, der Hr. Verf. möge baldigst sein Incognito verlassen, um seinen Freunden auch eine persönliche Verehrung zu ermöglichen.

Louis Deland,
Musiklehrer zu Rostock.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

L. Darcier, Le beau Nicolas, chansonette comique. (Choix de Romances françaises et d'Ariettes italiennes, Nr. 396.) **Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.**

Eine im leichten französischem Style gehaltenes Liedchen, das zwar keine hohe Bedeutung beanspruchen kann, aber doch mit französischer Grazie und feiner Komik gesungen einen guten momentanen Effect machen wird.

National- und Volkslieder, die beliebtesten russischen, **für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Nr. 12—18. à 5 Sgr.**

Die vorliegenden Nummern dieser nicht uninteressanten Sammlung enthalten: Kummer von Warlamoff, Romanze von demselben, Moskauisches Zigeunerlied, Sarafanschik (Zigeunerlied), Sehnsucht von Wielhorski, Er liebt mich nicht von Paschkoff und Zigeunerlied von Lwoff. Es tragen diese sämmtlichen Lieder den eigenthümlichen russischen Nationalcharakter und haben größtentheils sehr ansprechende einfache Melodien.

Ferd. Gumbert, Op. 51. Vier Lieder von Herloßsohn, Sternau, Heyse und F. G. für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Nr. 4. 7½ Sgr.

Die vorliegende Nr. 4 dieser Liedersammlung enthält das Gedicht: Abschiedsworte von F. G. Die Musik, die Hr. Gumbert dazu geliefert unterscheidet sich wenig oder gar nicht von seinen übrigen Werken. Es fehlt nicht an falscher Declamation, Textwiederholungen, der unumgänglich nöthigen Fermate kurz vor dem Schlusse, auf der der Sänger womöglich eine lange Catenz machen möge ꝛc. Das Pianoforte verhält sich nur begleitend und zwar durchgehend in der Weise, wie man gewöhnlich Tänze instrumentirt.

Franz Jäger, Op. 27. Erdbeerlied. Gedicht von Fr. Krummacher, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Stuttgart, Ebner. 5 Ngr.

— — —, Op. 36. Trost. Worte von Oscar Montlomy, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 7½ Ngr.

— — —, Op. 41. Der Thautropfen. Gedicht von O. v. Redwitz, für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 7½ Ngr.

Wie sich von einem Sänger erwarten läßt, sind diese Lieder stimmgerecht und dankbar geschrieben. Das ist aber auch Alles, was man zu ihrem Lobe sagen kann, denn übrigens leiden sie — abgesehen von der wenig bedeutenden Erfindung — am häufigen Textwiederholungen und oft auch — besonders Op. 41 — an einer durchaus falschen und widersinnigen Declamation, Die Pianofortebegleitung ist größtentheils sehr dilettantisch.

A. L. Bach, Op. 24. Minnelieder, von O. v. Redwitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Braunschweig, Leibrock. 15 Sgr.

Die vier kleinen Lieder sind nicht ungefällig, wenn sie auch auf irgend einen künstlerischen Werth keinen Anspruch machen können. Es fehlt natürlich nicht an unmotivirten Textwiederholungen und einem gewissen dilettantischen Anstrich. Sängern, die blos singen, um Töne hervorzubringen, werden diese Liederchen willkommen sein.

H. Panofka, Op. 76. Soirées de Londres. Collection de morceaux pour le chant avec accomp. de Piano. **Wien, Mechetti. Nr. 5 u. 6. à 10 Ngr.**

Wie die schon früher besprochenen Nummern dieser Samm-

lung sind die beiden vorliegenden (Canzone für Tenor und Canzone für Sopran) in dem leichten italienischen Salonstyl geschrieben. Die Singstimme ist überall geschickt und „sangbar", das Piano nur begleitend und wenig bedeutend behandelt. Man läßt sich bei derartiger Musik schon eine starke Dosis von Gesangsunsinn gefallen, wie man auch in der modernen italienischen Oper reichliche Portionen von Opernunsinn in den Kauf nehmen muß, wenn aber in einem kleinen Liede wie in der Canzone Nr. 6 der Text folgendermaßen zerrissen und wiederholt wird, so ist das doch etwas gar zu arg und des Guten zu viel: „Die Liebe, die Liebe! mir fehlet, mir fehlet die Liebe, mir fehlet, mir fehlet, mir fehlet die Liebe, die Liebe, die Liebe! Mir fehlet, mir fehlet die Liebe, mir fehlet, mir fehlet, mir fehlet die Liebe, mir fehlet, mir fehlet, mir fehlet, mir fehlet (lange Cadenz) die Liebe!"

Jos. Dessauer, Op. 53. Frühlingsnacht. Gedicht von J. Freiherrn v. Eichendorff, für Altstimme mit Begleitung des Violoncell und Pianoforte. Wien, Mechetti. 12½ Ngr.

Es schließt sich dieses Lied dem mannichfachen Hübschen, was der Componist im Liedfache geleistet, an, wenn es auch keineswegs allen den Anforderungen entspricht, die man gegenwärtig an ein gutes Lied stellen darf. Den Verehrern der sentimentalen und mondscheindüsteren Richtung wird diese Composition als eine der besseren in diesem Genre nicht unwillkommen sein.

C. Stöppler, Der Abschiedskuß. Gedicht von Prutz (Liederflüchtlinge Nr. 6), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Braunschweig, Leibrock. 5 Sgr.

J. A. Leibrock, Nacht. Gedicht von Alex. v. Simolin (Liederflüchtlinge Nr. 7), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Braunschweig, Leibrock. 7½ Sgr.

Von diesen beiden Liedern verdient das Leibrock'sche bezüglich des musikalischen Werthes den Vorzug, wenn dieser auch nur ein sehr relativer ist. Ansprechend und sangbar sind beide und singende Dilettanten werden bei beiden schwärmen.

C. Riefstahl, Das Burgfräulein. Gedicht von M. Porzer, für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Stralsund, Riefstahl. ⅙ Thlr.

Es ist dies ein höchst mißlungener dilettantischer Versuch, in welchem hin und wieder Regeln, die sich von selbst verstehen und die man nicht erst aus dem Lehrbuche zu lernen braucht, verletzt sind, wie z. B. Accorde ohne Terzen, Octavenparallelen ꝛc. Von einem geistigen Inhalte ist in diesem Liede keine Rede und wir möchten daher dem Componisten rathen, sich etwas mehr mit den ersten Regeln der Compositionslehre vertraut zu machen, wenn er die Tinte durchaus nicht halten kann.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 5. Den 28. Januar 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Violine.

Hermann Wichmann, Op. 16. Sonate für Violine und Pianoforte. — Berlin, bei Trautwein. Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Diese Sonate gehört zu derjenigen Classe musikalischer Erzeugnisse, welche aus der Schule gewisser strenger Contrapunktisten hervorgehen und, weil sie auf Regeln basiren, die durchaus einer frühern Zeit angehören, heutzutage als Anachronismen bezeichnet werden können. Es handelt sich in ihnen keinesweges um charakteristische Darstellung irgend eines dichterischen Inhaltes — die ganz abstracte, willkührlich fixirte musikalische Form bleibt die Hauptsache. Das Hauptmotiv des ersten Satzes ist am liebsten eine Figur von wenig Noten, die sich zu contrapunktischen Verschlingungen eignet, außerdem aber so nichtssagend wie möglich sein kann. Hr. Wichmann hat folgende Figur gewählt



die jedoch in sofern ungeeignet erscheint, als die Nachahmung kaum anders, als auf der Schlußnote eintreten kann — wenigstens hat der Verfasser keine andere angewendet. Nachdem Geige und Piano mit derselben eine Zeitlang Fangball gespielt haben, gerade genug, um die übliche Modulation nach der Dominante (A-Moll) zu bewerkstelligen, erscheint das zweite melodiöse Motiv:



verbunden mit folgendem Nebengedanken:



Nachdem diese drei Motive gewonnen, hat der Componist leichtes Spiel — nun geht Alles nach der Regel; er weiß, daß er nach den Wiederholungszeichen plötzlich in eine fremde Tonart hineinzufallen, in vielfachen Modulationen sich zu ergehen und dabei die drei Motive auf eine geschickte Weise zu verweben hat. Das Alles hat Hr. Wichmann gewissenhaft gethan, und man braucht nicht erst die neunte Seite aufzuschlagen, um zu erfahren, daß das dritte Motiv sich in folgender Verschlingung vorfindet:



— Das versteht sich von selbst, so wie auch, daß nach der Rückkehr in den Hauptton der ganze Verlauf des ersten Theiles wiederkehrt, natürlich mit Beibehaltung des Haupttones und mit Hinzufügung einer Coda.

Der zweite Satz (Scherzo) ist eine so unbedeutende Kleinigkeit, daß es schwer hält, darüber etwas zu sagen.

Der dritte und letzte Satz (Finale) ist ein Thema mit Variationen. Das Thema ist ein nach allen Regeln der alten Theorie gemachtes d. h. sein Grundbaß bewegt sich nur in Tonika, deren Unter- und Oberdominante — die Anfangsmelodie ist die bekannte Arie des Figaro: „Will der Herr Graf ein Tänzelein wagen." Ueber ein solches Thema läßt sich Alles mögliche machen — Hr. Wichmann hat den kostbaren Stoff zu contrapunctischen Rechnenexempeln indessen nur einmal benutzt und zwar auf folgende Weise:



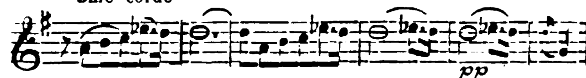
die übrigen Variationen sind entweder langgezogene Geigencantilenen, oder brillante Clavierpassagen.

In Summa ist über diese Sonate Folgendes zu sagen: es findet sich darin keine Spur einer auch nur einigermaßen poetischen Empfindung; die an sich schon sehr gewöhnlichen Motive stehen in gar keiner innern Beziehung zu einander; die Verstandesarbeit, welche allein das Interesse in Anspruch nehmen könnte, zeugt von einer unendlichen Nüchternheit und geringen Combinationsgabe; die technische Behandlung endlich der beiden Instrumente entspricht keineswegs den Anforderungen der Neuzeit — die Clavierpartie wenigstens erinnert an die Zeit vor hundert Jahren — kurz das ganze Werk sieht einer nach den Vorschriften eines pedantischen Lehrers verfaßten Studie weit ähnlicher, als einer freien Schöpfung. —

Joh. Joseph Bott, Op. 15. Drei kleine Tondichtungen für Violine und Pianoforte. — Offenbach, bei Joh. André. Pr. 1 Fl. 48 Kr.

Nachdem das wilde Heer der Bravourvariationen und großen Phantasien über beliebte Opernmelodien glücklich überstanden ist, und nur noch einzelne Nachzügler dem unfehlbaren Ziele der Vergessenheit zulaufen, befinden wir uns nun unter dem zahmen Völkchen der „Kleinigkeiten". Allerliebste kleine Wesen sind's, alle mit derselben Physiognomie: erst ein Satz in Moll, sodann ein zweiter in Dur und zum Schluß wieder der erste Satz in Moll, oder umgekehrt: erst ein Satz in Dur, sodann ein zweiter in Moll und zum Schluß wieder der erste Satz in Dur. Sie tragen einfaches, elegantes Gewand und haben sämmtlich eine sehr blasse Gesichtsfarbe. Menschliche Leidenschaften kennen sie nicht, Feeen sind's, die bald neckisch-graziös einherhüpfen, bald auf Wasserlilien sich wiegen, bald in Mondscheinduft schmachtend zerfließen.

Hr. Bott hat die Welt mit drei neuen Individuen dieser Art bereichert: Nr. 1 und 3 gehören der schmachtenden Gattung an, Nr. 2 ist nur zur Hälfte schmachtend, die andere Hälfte ist koboldartig. Alle drei tragen die Mollfarbe auf ihren Wangen, denn das Dur, mit welchem sich dieselben zuweilen zu röthen scheinen, ist nur eine hellere Schattirung des Moll, weil es stets mit der kleinen Sexte erscheint, als z. B.



Zeigte sich bei den früheren Salongeigern eine große Vernachlässigung der tiefen Saiten, schwebten sie stets in der schwindelnsten Höhe der Quinte, so hat sich das jetzt ganz geändert. Man findet in den drei Stücken des Hrn. Bott fast durchgängig die Bezeichnungen: 2me, 3me, 4me corde. Allerdings werden nun auch hier die tieferen Lagen vermieden — Hr. Bott wenigstens spielt fast nur in der dritten, vierten oder fünften Lage. Das ist ein Wimmern und Winseln in chromatischen Tönen, ein Ziehen und Tremuliren ohne Ende. Die „kleinen Tondichtungen" passen in jene parfümirten Salonkreise, wo anstatt des wahren Gefühls, Coquetterie, Lüge und Heuchelei herrschen. Ihre augenverdreherischen Weisen werden nicht verfehlen, irgend einer schmachtenden Schönen manchen Seufzer zu entlocken, und wenn ihnen auch Plumpheiten mit unterlaufen, wie z. B.



so wird man ihnen deßhalb doch nicht gram sein, und mancher Rosenmund wird auch so sein beliebtes „reizend" oder „himmlisch" vernehmen lassen.

Julius Schäffer.

Der Cäcilienverein in Paris.

Außer im Saale des Conservatoire wo die berühmten Concerte, worauf Paris mit Recht so stolz ist, stattfinden, wegen der beschränkten Räumlichkeit leider aber nur vor einer privilegirten kleinen Zuhörerschaft, waren bis noch vor wenig Jahren mit geringen Ausnahmen hier nirgend Orchesterconcerte zu hören. Diesem Mangel abzuhelfen gründete Hr. Seghers den obgenannten Verein, über dessen Einrichtung und Wirksamkeit hier referirt wird. Zunächst also hat sich diese Gesellschaft, die eine nicht geringe Anzahl ausgezeichneter Männer in ihren Reihen zählt, zum Zweck gestellt, demjenigen Publikum, dem die Ueberfüllung der kleinen heiligen Hallen des Conservatoire keinen Zutritt gestattet, in möglichst vollkommener Ausführung hauptsächlich großer Instrumentalwerke gleiche Genüsse zu verschaffen, wenn auch unter ungleichen, d. h. bei weitem ungünstigeren akustischen Verhältnissen als in jenem Saale, der gleich von vorn herein und mit ganz besonders glücklichem Erfolg in kleinen aber wohlberechneten Dimensionen für musikalische Aufführungen gebaut wurde, während der Cäciliensaal der Chaussée d'Antin, ursprünglich eine unverhältnißmäßige geräumige Reitbahn, erst später in einen Concertsaal mit vierzehnhundert und einigen Sitzplätzen umgewandelt worden ist. Hier nun werden während der Wintersaison sechs Concerte gegeben zum Abonnementspreise von 30, 20 und 15 Fr. je nach Eintheilung der Sitzplätze, alle vierzehn Tage eins, abwechselnd mit dem Conservatoire Sonntags um zwei Uhr nach Mittag. Hr. Seghers dirigirt. Ihm zur Seite steht als Chordirector Hr. Wekerlin, ein Elsasser, der schon zur Zeit, da er noch das hiesige Conservatoire besuchte, eine Liedertafel nach deutscher Art bei sich zu Hause gestiftet, und sich schon früh mit Vorliebe der Chorcomposition zugeneigt und in der Leitung des Chorgesanges gute Uebung erlangt hatte.

Hr. Seghers, ein geborener Belgier der schon lange Jahre in Paris ansässig, hat sich als Musikdirector, zu welchem Amte ihn erforderliche Kenntnisse, ästhetisches Gefühl, große Charakterfestigkeit, unermüdlicher Eifer und feurige Energie vollkommen berechtigen, längst schon einen wohlverdienten Ruf erworben. Ihm verdankt die hiesige jüngere Künstlerwelt eine unschätzbare Einrichtung, deren Wichtigkeit und Bedeutung für sie nur derjenige zu ermessen im Stande ist der die pariser Verhältnisse und die Leiden der armen talentvollen jungen Männer kennt, die, nachdem das Conservatoire sie als gekrönte Preiscomponisten mit Stipendien nach Italien entsendet, hoffnungsvoll, freudig heimkehren und das Unglück haben sich mit dem Ernst ihrer Kunst zu befassen, mit größern Werken, dramatischen Compositionen und Orchestermusik, statt dem Virtuosenthum zu huldigen oder dem Salon und der Mode zu fröhnen. Was hier an Talent mühsam gebildet und hinterdrein gemordet wird, davon hat man im Auslande keine Vorstellung. Das sind Zustände, bei deren Durchdringung einem das Haar zu Berge steht und das Herz im Leibe blutet, und deren in diesen Blättern vor geraumer Zeit begonnene und aus Gründen die nicht hierher gehören abgebrochene Schilderung nächstens vervollständigt werden soll.

Für solche unglückliche Prämianten oder Laureaten premiers grands prix du conservatoire, wie sie sich fast bis in ihr fünfzigstes Jahr hinein noch gern nennen und nennen lassen, um an diese Auszeichnung zu erinnern, die ihnen einen so unbegrenzten Horizont schien eröffnen zu sollen und eine so glänzende Zukunft, giebt es bald gar keine Zukunft mehr, nur die nackte dürre Gegenwart voll Concurrenz, Entbehrung und Elends aller Art; ihnen öffnet sich keine Bühne, ihnen bleiben die Conservatoireconcerte verschlossen, denn es fehlt ihnen gerade am Besten, es fehlt ihnen was sie durch die ersehnte und nimmer zu erlangende Oeffentlichkeit gerade erwerben wollen und nicht anders erwerben können: ein berühmter Name. Für sie ist, wenn sie nicht aus eigenem Vermögen die ungeheuern Kosten von Orchesterconcerten zu bestreiten im Stande sind, oder sich selbst nicht herabwürdigen und ihre Kunst dem Pöbel vor die Füße werfen wollen, keine Aussicht vorhanden: sie verkommen als Stundengeber und Arrangeurs elender Machwerke im Dienste der Speculation. Am Eingange ihrer geträumten und bei der Entlassung aus der Schule von dem amtlichen Abschiedsredner feierlich in Aussicht gestellten glänzenden künstlerischen Laufbahn steht fortan das schauerliche Wort Dante's „Laßt fahren alle Hoffnung!" oder vielmehr es stand schon daran geschrieben als sie eintraten, nur sahen sie es nicht; die Laufbahn die sie betraten war die Hölle oder doch der Blütenweg der hinaufführt, aber sie ahnten es nicht, die Unglücklichen. Dieser Hölle nun hat Hr. Seghers als guter christkatholischer Vorsteher der Kunstgemeinde die in der Cäcilienhalle ihren Tempel aufgeschlagen, ein kleines Purgatorium als Stufe zum Himmel angebaut, zur Erlösung aus der Verdammniß. Alljährlich wird hier an einem der ersten Sonntage, ein wahrer Jubilatesonntag, eine kleine Anzahl in der Finsterniß Schmachtender an das helle Tageslicht gezogen und geprüft, und wer besteht, wird selig, d. h. gespielt, applaudirt, besprochen, bekannt und freudig im Herzen. So hat wie überall auch hier die Haupttugend, die Liebe, die beiden andern Tugenden im Gefolg: sie bringt dem Trauern-

den, dem Verzweifelnden den Glauben zurück, den Glauben an sich selbst und die Hoffnung auf endliche Erlösung vom Uebel. Aber Hr. Seghers geht weiter: er setzt jedes Jahr unter Beihülfe einer aus den urtheilsfähigsten Fachmännern zusammenberufenen Prüfungscommission für junge Künstler einen Compositionspreis aus und führt die Preiscomposition an jenem Jubelsonntage in die Welt ein. Dieses den Zeitgenossen gewidmete Jahresconcert führt Werke ganz unbekannter junger sowohl wie auch schon rühmlich bekannter älterer Componisten, denen aber die Gelegenheit fehlt anderswo damit anzukommen, auf. Und nicht einseitig nur den inländischen, sondern auch den Zeitgenossen des Auslandes ist der Zutritt gestattet, und ich hebe diesen Umstand ganz besonders hervor zum Besten derjenigen deutschen Kunstjünger, denen eine so willkommene Gelegenheit, durch Einsendung eines gediegenen Tonwerks rasch einen Ruf in Paris zu erlangen, noch unbekannt sein sollte. Die Einsendung geschähe am füglichsten durch Musikalienhändler die mit Paris in Verbindung stehen, oder durch Buchhändlergelegenheit, oder auch auf directem Wege an den Hrn. Director Seghers, Rue Caumartin Nr. 52.

Gedachten sechs Abonnementsconcerten, die gewöhnlich anfangs Januars beginnen, gehen zwei Extraconcerte voran, das erste zum Besten des Pensionsfonds der Gesellschaft, das andere, wie vorhin erwähnt, zur Bekanntmachung empfehlenswerther Werke jüngere Zeitgenossen. Durch mehrjähriges fleißiges Zusammenspielen unter der höchst intelligenten Leitung seines Führers, hat der Verein eine bedeutende Vollendung des Vortrags erlangt und es sich zur Aufgabe gestellt mit der Conservatoirgesellschaft zu wetteifern; ein hohes Ziel in der That, wenn man an die Heldenthaten dieser alten Garde der Symphonie denkt und in Betracht zieht wie viel dazu gehört und wie langes Zusammenwirken, um eine solche Höhe zu erreichen. Aber auch die junge Garde war eine Heldenschaar, die nicht an Schwung und Tapferkeit, sondern nur an Jahren zurückstand, und sie neben jenen zum Siege zu führen, dazu ist Hr. Seghers der Mann. Wie glücklich er den Geist eines Tonwerks aufzufassen und vorzüglich Nüancirungen zur Geltung zu bringen weiß, davon haben wir, beiläufig gesagt, im vorigen Jahre bei der Mendelssohn'schen A-Dur Symphonie überhaupt und bei gewissen leicht zu übersehenden Stellen darin zu besonders schönem Effect den schlagendsten Beweis gehabt. Und wie viel Neues verdankt nicht das pariser Publikum dem unternehmenden rührigen Manne, wie z. B. Schubert's Symphonie in C, Ouvertüre zum „Fierabras", Bruchstücke aus dessen „Rosamunde", Beethoven's Opferlied, Fragmente aus Mendelssohn's „Elias", dessen Ouvertüre zum „Ruy Blas", Gade's A-Moll Symphonie u. s. w. Ich bin überzeugt, daß nächstens auf diesem Wege auch Schumann seinen Einzug in Paris halten wird. Also auch in dieser Beziehung Wetteifer und Anstachelung, was berühmten Instituten, deren Ruf fest steht, und die deshalb gern im gewohnten bequemen Kreise sich fort bewegen, zumal wenn das durch langjährige Verwöhnung etwas einseitig und allem Neuen feindlich gewordene Publikum diese Neigung unterstützt, durchaus nicht schaden kann. Es ist gut daß die junge Garde nach Lorbeern greife, damit die alte nicht auf den ihrigen ruhe.

August Gathy.

Wagner's Lohengrin in Leipzig.

Für das Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds, welches am 17ten Januar im Saale des Gewandhauses stattfand, hatte man die Introduction und die dritte Scene des ersten Actes aus Lohengrin zur Aufführung gewählt. Es war dieß das erste Werk Wagner's, welches seit einer Reihe von Jahren, insbesondere seit dem in Bezug auf ihn erfolgten Umschwung der öffentlichen Meinung, hier zu Gehör gekommen ist. Die Erwartung war auf's Höchste gespannt, aber schon in der Probe, der wir nicht beiwohnten, ist der Erfolg bei den sehr zahlreich versammelten Hörern ein so durchgreifender gewesen, daß sogleich dort der Beschluß gefaßt wurde, dieses Bruchstück in dem vier Tage darauf stattfindenden Abonnementconcert zu wiederholen. Dasselbe Resultat haben wir bei den beiden Aufführungen, im noch erhöhten Grade bei der Wiederholung am 20sten Januar beobachtet. Wir haben Keinen gesprochen, der nicht von der Größe und Hoheit dieser Kunst im Innersten ergriffen gewesen wäre, und zwar selbst die Wenigen, die bisher immer noch nicht sich überzeugen wollten. Das Wagner'sche Princip hat damit vorläufig hier einen vollständigen Sieg erfochten, und eine natürliche Folge ist, daß Alle die an Musik theilnehmen, ungeduldig der in diesen Tagen stattfindenden ersten Aufführung des Tannhäuser entgegen sehen. Selbst die Leipziger Tageskritik hat sich gut benommen, und nur der Ref. des Tageblatts faselte zuerst etwas, war indeß bestrebt, nach der zweiten Aufführung schnell einzulenken. Man muß die erschwerenden Umstände, unter denen die Aufführung hier stattfand, bedenken, um die Wichtigkeit dieses Erfolges richtig zu würdigen. Es ist ein Widerspruch im Princip, Wagner'sche dramatische Musik im Con-

cert zur Aufführung zu bringen. Sodann hat ein Bruchstück wo das Ganze dem Publikum noch unbekannt ist, immer einen schweren Stand. Die Ausführung von Seiten der Sänger ferner war beim ersten Male, mit Ausnahme der sehr guten Leistung des Hrn. Schneider, nichts weniger als eine gelungene, unser Orchester aber hat seit einer Reihe von Jahren discreter Begleitung sich so sehr entwöhnt, daß die HH., namentlich im Blech mit Herzenslust darauf losblasen, unbekümmert um alles Andere. Wagner's Instrumentation endlich ist für das Theater, nicht für den Concertsaal berechnet. Demohngeachtet war der Erfolg ein durchgreifender. In der That kommt das allgemeine Bedürfniß der Wagner'schen Kunst entgegen; man sehnt sich nach Neuem, in einer Zeit, wo das Alte so gar keine Befriedigung mehr zu gewähren im Stande ist. Jedenfalls sind wir auf dem Punkte angekommen, wo wir nicht mehr nöthig haben, uns Täuschungen zu machen. Jeder, der sich ehrlich eingesteht, was er empfindet, hat das Bewußtsein, daß die gegenwärtigen Schöpfungen mit wenig Ausnahmen gegen diese neue Kunst nicht mehr aufkommen können. Dieß recht deutlich zu machen, dazu bot ein besonderer Umstand Gelegenheit. Eine seltsame Ironie des Schicksals hatte bei der Wiederholung eine neue Lachner'sche Symphonie neben Lohengrin gestellt. So hatten wir das Neue und das im Verscheiden Begriffene, das Lebendige und das Todte, unmittelbar neben einander. Die mühsam unterdrückten Anwandlungen zu Gähnen bei der Lachner'schen Symphonie, welche man empfand und beobachten konnte, mußten Jedem ein Beweis sein, wie groß das Interesse ist, welches das Publikum solcher specifischen Musik noch entgegenbringt. Man will nicht mehr ein solches zweckloses Spiel mit Tönen, man will keine Technik mehr ohne Geist, Niemand interessirt sich mehr für blos musikalische Kunst, man verlangt einen großen, allgemein menschlichen Gehalt, es ist die Macht der Gesinnung, wie bei Beethoven, welche jetzt entscheidend wird. Schon fühlt man bei Wagner's Schöpfungen diese Keuschheit und Reinheit, das Ursprüngliche und ächt Menschliche gegenüber dem Hohlen, Eitlen, innerlich Vergifteten in der großen Mehrzahl der Kunstschöpfungen unserer Zeit heraus, man ahnt, daß nur ein bedeutender Mensch und entschiedener Charakter zu solchen Leistungen befähigt sein konnte, man hat das Bewußtsein, daß hier ein neuer Boden, ein neuer Ausgangspunkt errungen, alle bisherige Halbheit beseitigt ist. So finde ich auch die neuen Ideen schon tief eingedrungen, mehr fast als in so kurzer Zeit erwartet werden konnte, und es eröffnet sich die Aussicht, in nicht zu ferner Zeit den Umschwung im Wesentlichen vollbracht zu sehen. — Diejenigen aber, die auch jetzt noch innerlich widerstreben, mögen den entscheidenden Umstand erwägen, daß ein tieferes, umfassenderes Verständniß nicht zu erlangen ist, so lange man sich nicht entschließt, den bisherigen Standpunkt zu verlassen, im Gegentheil von diesem aus die neuen Schöpfungen betrachtend, willkührlich bald das Eine gelten läßt, bald das Andere verwirft. Jederzeit erscheint das Neue, so lange es von der früher behaupteten Stufe aus betrachtet wird, in verzerrter Gestalt, und nur dann, wenn man in die neue Weltanschauung vollständig eingetreten ist, wenn man das Kunstwerk aus seinem eigenen, innersten Mittelpunkt aus begreift, kann das Bild in seiner wahren Gestalt erkannt werden. Auch Beethoven erschien als Carricatur, auch er wurde für halbverrückt erklärt, so lange man ihn vom rein musikalischen, Mozart'schen Standpunkte aus beurtheilte, und ein adäquateres Verständniß fand sich erst dann, als die innere Welt Beethoven's mehr und mehr die allgemeine, die Form aus dem Inhalt begriffen wurde.

Noch einmal das Reißmann'sche Plagiat.

Was ich in der letzten Nummer dieser Zeitschrift nur als Verdacht aussprach, daß nämlich auch der übrige Theil des Reißmann'schen „Katechismus der Gesangskunst" eine Abschrift aus irgend einem bereits vorhandenen Buche sein dürfte, hat sich inzwischen als Thatsache erwiesen. — Unter den Büchern im literarischen Atelier des Hrn. R. haben sich nämlich zufällig auch zwei Werke von A. B. Marx befunden und zwar die „Allgemeine Musiklehre" und die „Compositionslehre"; kein Wunder, daß einige Zeilen? — nein, viele Seiten des berühmten Theoretikers im „Katechismus" ein Unterkommen fanden. Ich kann es nicht unterlassen Hrn. Reißmann meine Freude darüber zu bezeigen, mich auf fremdem Boden in so gute Gesellschaft versetzt zu sehen! Fiat justitia, pereat mundus!

Nun folge ein kurzer Ueberblick über das ganze Fabricat! —

Nach beendigter Copie meines Artikels „Register" ergreift Hr. R. bei Seite 15 die „Allg. Musiklehre" (4te verbesserte Auflage, Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1850) aus welcher er die Seite 147 mit den etymologischen Erklärungen der Namen: Tenor, Alt und Discant buchstäblich abschreibt. Nach diesem kurzen Abstecher nimmt Hr. R. wiederum meine „Anleitung rc." zur Hand und copirt daraus die Abschnitte: Mutation, Eigenthümlichkeit der Stimmen,

Athemholen und Intonation gänzlich. Alsdann beginnt die zweite Abtheilung des „Katechismus" mit S. 25.

Nach Abschrift meines „Portamento" legt Hr. R. mein Büchlein bei Seite und zieht die wahrscheinlich darunter liegende schon aufgeschlagene „Allg. Musiklehre wieder hervor, aus der er die Seiten 205, 206—209 (in seinem Buche S. 30—34) buchstäblich mit allen Notenbeispielen abschreibt.— S. 37 des Katechismus ist ein Compositum aus den Seiten 371 und 382 im Marx. Der Abschritt „Vocalmusikformen" ist wieder den Seiten 256, 287—289 der Allg. Musiklehre entnommen. — S. 48—50 von Reißmann findet sich wörtlich auf S. 267, 268, 269 und 289 bei Marx. Ebenso ist das Capitel „Vortrag und Auffassung der Kunstwerke" mit einigen Auslassungen im Marx S. 329, 330 und 332 anzutreffen.

Nun kommt S. 53 die berühmte Stelle des „Fäusteballens" als Kunstmittel beim Gesange (vgl. die vorige Nummer dieses Blattes), welche Hrn. Reißmanns ausschließliches Eigenthum ist.

Die „Gesangliteratur" (Cap. 18.) ist nichts, als eine Abschrift der Rubrik „Singübungen, Solfeggien" aus irgend einem Senff'schen, Whistling'schen oder Hofmeister'schen Cataloge, dort sehr erwünscht — hier eine sinnlose Aufzählung von 43 Heften Solfeggi, ohne irgend welche Angabe oder Beurtheilung der Brauchbarkeit. Der Schüler mag sehen, wie er damit fertig wird, — Hr. R. hat wieder einige Seiten seines Buches gefüllt. Dabei wimmelt es von orthographischen und grammatikalischen Fehlern in den Titeln der italienischen Werke, was von Hrn. R's. Wissen keine große Meinung erweckt. — Es folgt ein zweites „Verzeichniß von Duetten" u. s. w., welches gegen 4 Seiten einnimmt. Die Definition der Ballade S. 76 ist wieder von Marx abgeschrieben und findet sich S. 414 im 3ten Theile der Compositionslehre (Leipzig, 1845 bei Breitk. und Härtel), mit dem wir es überhaupt von jetzt an zu thun haben, — die Bestimmung des Recitativs, S. 370. —

Das Lächerlichste aber und wahrhaft klassisch Naive ist, daß Hr. Reißmann, nachdem er sich (S. 78) über die Unzulänglichkeit des geschriebenen Wortes immer klarer wird, noch durch einige Beispiele seine künstlerischen Ideen zu deutlicherer Anschauung bringen will — — und nicht einmal hier auf eigenen Füßen steht!! Das Beispiel aus Gluck's „Iphigenia in Aulis" was mit französischem Texte (in einer deutschen Gesangschule) 3 Seiten lang der ganzen Situation nach, in alle einzelnen Gemüthsstimmungen und Affekte eingehend, zu finden ist, steht gleichfalls vollständig und fast wörtlich S. 383 und 393 im 3ten Th. der Compositionslehre (nur daß dort der französische Text eine Berechtigung hat)! die Definition des Liedes und der Scene findet sich auch wenig verändert bei Marx S. 403 und so kommen wir bei der Verlagsanzeige der Gesänge zu „Onkel Toms Hütte" auf der letzten Seite an, ohne Hrn. Reißmann, wenn wir alles überflüssige Fragenwerk mitzählen, mehr als 10—12 Seiten des „Katechismus" als Eigenthum vindiciren zu können! — Traurig, aber wahr!!!

Zum Schlusse sei noch gezeigt, wie sinnlos Hr. R. verfährt, wenn er beim Abschreiben einmal auf den Gedanken kommt ändern zu wollen. Auf S. 9 beschreibt er das Hinüberziehen der Consonanten zum Anfange der nächsten Silbe (vgl. in meiner „Anleitung" gleichfalls S. 9) und wählt dazu ein eigenes Beispiel, nämlich: „Winter, ade!" was er Wi-nte-ra-de gesungen haben will! Ganz abgesehen von dem sehr unästhetischen Klange des gewählten Wortes Winterade, kann man sich nicht genug darüber verwundern, daß Hr. Reißmann, der über ästhetisches Athemholen so viel geschrieben oder besser abgeschrieben hat, nicht zu ahnen scheint, daß jeder gebildete Sänger hier (wo es sich um einen Scheidegruß an den Winter handelt) vor dem Worte „ade" wenn nicht geathmet, doch ganz gewiß abgesetzt haben würde! —

Doch genug von dieser jammervollen Sache. Die das literarische Eigenthum schützende Gerechtigkeit wird diesem Machwerke hoffentlich das Handwerk legen. Jedenfalls erscheint es wünschenswerth, daß die Kunde von diesem Plagiate eine recht weite Verbreitung auch durch andere Zeitungen finden möge, um sowohl Autoren als Verleger vor solchen literarischen Industrierittern zu warnen! —

Dresden, am 22sten Januar 1853.

Ferdinand Sieber.

Kleine Zeitung.

Leipzig. 4. Concert der Euterpe den 11. Januar. Ouvertüre zu Euryanthe. Arie aus Hans Heiling, ges. von Frl. Minna Bleyel. Concert (E-Moll) von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. C. W. Hilf. Zwei Lieder von Curschmann und Fr. Schubert, gesungen von Frl. Bleyel. Variationen für die Violine über ein Thema von Mozart, comp. von F. David, vorgetr. von Hrn. Hilf. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 3 von R. Schumann. — Die Aufgabe, die sich Frl. Bleyel in der Marschner'schen Arie gestellt hatte, überstieg etwas die Kräfte der jungen Sängerin. Es wäre daher



ungerecht, wollte man nach dieser allerdings nicht ganz gelungenen Leistung einen Schluß auf das Talent und die Zukunft Frl. Bleyels machen. Wir glauben im Gegentheil, daß die junge Dame alle die Mittel hat, eine recht brave Sängerin zu werden, besonders wenn es ihr gelingt, ihre Befangenheit zu überwinden, vor Allem aber sich von den keineswegs günstigen Einflüssen unserer modernen deutschen Gesangsschule (besser „Stimmen-Verderbungs-System" genannt) zu befreien. Der Vortrag der Lieder gelang Frl. Bleyel besser, als der der Arie. — Hrn. Hilf's Spiel ist in diesen Blättern bereits mehrfach in anerkennender Weise besprochen worden. Auch bei seinen diesmaligen Vorträgen blieb nächst dem billigen Verlangen, nach einem etwas wenigeren „Zuviel des Guten" nur etwas mehr Feinheit und Politesse im Spiele zu wünschen übrig, welche Dinge nicht immer durch große technische Fertigkeit allein ersetzt werden können. — Die Ouvertüre ging gut, weniger kann man dies von der Symphonie sagen; doch gestehen wir gern zu, daß die Schwierigkeiten des Werkes, die oft nicht ganz der Natur der Instrumente angemessene Orchestrirung und besonders die in Folge des sehr langen Concertes sehr verzeihliche Ermüdung der Musiker den größten Theil der Schuld der fatalen Schwankungen und Mattheiten trugen.

Zwölftes Abonnementconcert am 13ten Januar. Erster Theil: Ouvertüre zu Oberon von Weber; Recitativ und Romanze aus Wilhelm Tell von Rossini, gesungen von Frl. Büry; Erstes Concert für die Violine von Paganini (erster Satz), vorgetragen von Hrn. Edmund Singer; Erstes Finale aus Oberon; Rezia — Frl. Büry, Fatime — Frau Dreyschock; Introduction und Phantasie für Violine über Motive aus Wanda von Doppler, componirt und vorgetragen von Hrn. Singer. Zweiter Theil: Symphonie von Beethoven Nr. 4. — Bezüglich der Orchesterleistungen im Allgemeinen, so bestätigte sich auf's Neue, was darüber schon beim vorigen Concert bemerkt wurde. Wir fanden dieselben unter Gade's Direction schwungvoller, als es in letzter Zeit meist der Fall war. Wieder zu erreichen übrig bleibt noch die frühere Feinheit und Discretion, das zarte Piano, die das Orchester unter Mendelssohn's Leitung errungen hatte. — Hr. Singer, dem Publikum schon durch sein vorjähriges Auftreten vortheilhaft bekannt, fand auch dies Mal verdiente, sehr beifällige Aufnahme, wiewohl er den bedeutenden Erfolg seines ersten Auftretens nicht zu behaupten im Stande war. Der schöne, markige Ton ist Hrn. S.'s vorzüglichstes Eigenthum. Hat man sich daran gewöhnt, so vermag sein Spiel nicht mehr in demselben Grade zu interessiren.

Concert zum Besten des Orchesterpensionsfonds im Saale des Gewandhauses am 17ten Januar. Erster Theil: Ouvertüre zu Shakespeare's Julius Cäsar von R. Schumann (neu, Mnscrpt.); Introduction aus Wilhelm Tell von Rossini; Phantasie für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Singer; Frühlingsphantasie, Concertstück für vier Solostimmen, Pianoforte und Orchester von N. W. Gade (neu), die Solostimmen vorgetragen von Frl. Büry, Frau Dreyschock und den HH. Schneider und Behr, das Pianoforte gespielt von Hrn. Radecke. Zweiter Theil: Introduction und dritte Scene aus Lohengrin von Wagner: Elsa — Frl. Büry, Ortrud — Frau Dreyschock, Lohengrin — Hr. Schneider, Telramund — Hr. Cramer, König Heinrich — Hr. Behr. — Ueber Schumann's Ouvertüre enthalten wir uns zur Zeit eines Urtheils. Wir, so wie Andere, die sie nur einmal gehört, konnten uns nicht sofort, in einer den Erwartungen, mit denen man an ein Schumann'sches Werk geht, entsprechenden Weise, damit befreunden; Andere dagegen, die sie in den Proben öfter gehört hatten, versicherten, daß dieselbe mehr und mehr ihnen hervorstechend und bedeutend erschienen sei. Sehr unglücklich war die Zusammenstellung mit der Introduction aus Tell, ein arger Mißgriff, denn dadurch wurde sofort die Wirkung der Schumann'schen Ouvertüre vernichtet. Gade's Composition erschien uns mehr aus künstlerischer Laune hervorgegangen, unklar in ihrer Idee, da man die Verwendung dieser Mittel zu diesem Zweck gar nicht begreift. Sie ist musikalisch gut, und enthält einzelne interessante Züge; im Ganzen aber erschien sie uns ohne hervorragendere Eigenthümlichkeit. Ueber die Ausführung des Lohengrin wurde schon oben bemerkt, daß sie in diesem Concert noch ziemlich mangelhaft vor. Gut waren die Chöre, so wie der Vortrag des Hrn. Schneider. Auch Frl. Büry befriedigte, obschon sie von der eigentlichen Bedeutung ihrer Aufgabe noch keineswegs durchdrungen war. Das Orchester begleitete nicht discret genug, insbesondere aber konnte die Introduction, dieses prachtvolle Gemälde überirdischen Glanzes, noch nicht zu voller Wirkung gelangen, weil das Crescendo und Decrescendo nicht fein genug abschattirt war.

Dreizehntes Abonnementconcert am 20sten Januar. Erster Theil: Symphonie von Franz Lachner (G-Moll) unter Leitung des Componisten; Recitativ und Arie aus Iphigenie in Tauris von Gluck, gesungen von Hrn. Schneider; Capriccio für das Violoncell über schwedische Volkslieder von B. Romberg, gespielt von Hrn. Grützmacher (Mitgl. des Orchesters). Zweiter Theil: Lohengrin von Wagner (die Besetzung dieselbe, wie im vorigen Concert). — Lachner's Symphonie ist ein technisch sehr gut gestaltetes Werk, aus einem Gusse, fertig und gerundet, wie sich dieß von dem Tonsetzer erwarten ließ. Der geistige Inhalt derselben vermochte jedoch kein Interesse zu erwecken, und die Aufnahme war deshalb sehr lau. Das Werk erschien als einer entschwundenen Zeit angehörig, nicht einmal den Forderungen entsprechend, welche man in Norddeutschland an eine Symphonie stellt, für den Fall, daß überhaupt noch neue Symphonien geschrieben und gehört werden sollen, denn nur wenige eminent Begabte, wie Schumann, dürften jetzt noch mit Glück dieß Gebiet betreten. Die Tonsetzer täuschen sich, wenn sie glauben, mit Werken wie als in Rede, noch jetzt den Beifall der Zuhörer erringen zu können. — Hr. Schneider, zweiter Tenorist am hiesigen Theater, leistete, wie im Lohengrin, sehr Gutes, und

errang allgemeinen Beifall; eben so Hr. Grützmacher, der den vorzüglicheren Violoncellisten beigezählt zu werden verdient. Zu wünschen wäre ihm ein besseres Instrument, da das Seinige seine Leistungen keineswegs unterstützt. Die Ausführung des Lohengrin gelang dies Mal weit vorzüglicher, doch war in der Introduction die feinere Abschattirung immer noch zu vermissen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Therese Milanollo's letztes Concert hat Sonntag den 24sten im Opernhause zu Berlin stattgefunden.

Frl. Louise Wölfel wird, wie die Dresd'ner Constitutionelle Zeitung meldet, auf dem königlichen Hoftheater daselbst als Leonore im „Stradella" debütiren.

Jenny Lind-Goldsmith soll angeblich die Absicht haben in der Osterwoche ihre Vaterstadt Stockholm zu besuchen. In zwei Wohlthätigkeitsconcerten wird sie bei der Aufführung von Händels Messias und Mendelssohns Paulus mitwirken. Als Curiosum erwähnen wir, daß beide Werke in Stockholm noch nie gehört worden sind.

Carl Formes gastirt in Hamburg. Zunächst ist er als Sarastro und Marcel aufgetreten.

Frl. Mayer aus Cassel hat ihr Engagement in Dresden angetreten.

Frl. Garrigues aus Coburg ist in Hamburg engagirt worden.

Die Componistin und Virtuosin Nina v. Stollewerk-Rosthorn concertirt in Frankfurt. Die „Theater Chronik" enthält einen Bericht aus Coblenz über dieselbe, der nicht gerade schmeichelhaft genannt werden kann.

Alexander Dreyschock hat in einem der philharmonischen Concerte in Hamburg großen Beifall gefunden.

Georg Stigelli hat in Wien im sogenannten Schubertsaal ein Concert gegeben.

In Wiesbaden gastspielt gegenwärtig die Sängerin Frau Moritz, deren Gatte, bisher Oberregisseur des Stuttgarter Hoftheaters, dort die Direction des Wiesbadener Hof- und Stadttheaters erhalten soll.

Henriette Sontag ist von ihrer Bostoner Einsegnung wohlbehalten nach New-York zurückgekehrt, und als Regimentstochter aufgetreten. Es wäre interessant zu berechnen wie viele Kalbfelle Frau Henriette Sontag in dieser Rolle schon zertrommelt hat.

Hr. Meinhardt vom Hoftheater zu Braunschweig gastirt am Friedrich-Wilhelmstädter Theater in Berlin.

Der Pianist A. Bratfisch aus Rostock beabsichtigt in Hannover ein Concert zu geben. Der Tanzcomponist A. Wallerstein daselbst folgt einer Einladung nach Paris, um daselbst seine Compositionen unter eigener Direction zur Aufführung zu bringen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Frankfurt ist Wagners „Tannhäuser" mit großem Beifall aufgeführt und bereits drei Mal wiederholt worden. Die Frankfurter Localkritik spricht sich im Allgemeinen höchst anerkennend und sogar bewundernd über das Werk aus — nur im „Conversationsblatte" erheben sich gegentheilige Stimmen.

Der Herzog v. Coburg hat eine neue Oper: „Toby der Wildschütz" componirt, die in Leipzig nächstdem zur Aufführung kommen soll.

Im Friedrich-Wilhelmsstädter Theater zu Berlin ist Lortzing's „Czaar und Zimmermann", im Kroll'schen Etablissement Weigl's „Schweizerfamilie" neu einstudirt gegeben worden.

In Leipzig wird der „Tannhäuser" Freitag den achtundzwanzigsten zur Aufführung kommen. Die Erwartungen des Publikums sind aufs Höchste gespannt.

Auch dem Repertoir des Erfurter Stadttheaters ist Mehuls Oper: „Joseph und seine Söhne in Egypten" von neuem einverleibt worden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Auber und Halevy sind vom Kaiser Napoleon III. zu Hofkapellmeistern ernannt worden.

Ferdinand Hiller in Cöln ist von der Gesellschaft der Musikfreunde des öſtreichischen Kaiserstaats zum Ehrenmitgliede gemacht worden.

Der Generalintendant v. Hülsen in Berlin hat vom Kaiser von Oestreich den Orden der eisernen Krone erhalten.

Todesfälle. In Stettin starb am 4ten Januar die Sängerin Frau Boschi, geb. Wilkens.

Literarische Notizen. In Baumgärtner's Verlag zu Leipzig sollen „Fliegende Blätter, Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler" erscheinen. Das erste Heft davon ward bereits ausgegeben.

Vermischtes.

In München haben die Odeonsconcerte wegen eines Zerwürfnisses zwischen Franz Lachner und den Mitgliedern der Königl. Kapelle einstweilen aufhören müssen: Eine beilegung der Sache, welche natürlich das Publikum höchst unangenehm berührt, hat sich, wie es scheint, noch nicht herbeiführen lassen.

Der versprochene Brief des Fürsten Galitzin an Hrn. Schindler ist soeben in das „Revue et Gazette musicale" erschienen.

In London haben mehrere Theaterdirectoren dadurch Anstoß erregt, daß sie in Folge des damit getriebenen Mißbrauchs keine pressorders (Journalisten Freibillets) mehr ausgeben wollten. Viele Blätter sprechen von Unverschämtheit.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 6. Den 4. Februar 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Siebenter Brief.

Verbreitung des Schalles. Gesetze der Intensität. Tonstärkemesser.

> Aber im stillen Gemach entwirft bedeutende Zirkel
> Sinnend der Weise, beschleicht forschend den schaffenden Geist;
> Prüft der Stoffe Gewalt, der Magnete Hassen und Lieben,
> Folgt durch die Lüfte dem Klang, folgt durch den Aether dem Strahl.
>
> Schiller.

Die Sinneseindrücke haben das eigenthümlich Gemeinschaftliche, daß sie undefinirbar sind. Wir können dem Blinden keinen Begriff von Farbe, dem Tauben keinen Begriff vom Schall geben. Niemand ist überhaupt fähig eine Erklärung des Schalleindruckes, oder des Unterschiedes der Töne und Klänge zu geben. Die Schallerscheinungen sind undefinirbar, weil sie nicht auszudrücken sind durch einfache Beziehungen von Zeit und Raum.

Es ist nicht genug, daß wir die Kräfte und Bewegungsgesetze kennen, welche bei der Schallentstehung thätig sind; wir müssen die Wirkung dieser Thätigkeiten auf unsere Sinne, die Abhängigkeit der sinnlichen Wahrnehmungen von den Bewegungen der Körperwelt selbst erfahren, um ein bestimmtes, nicht durch Beschreibung zu übertragendes Bild davon zu gewinnen.

Die Akustik kann somit als die Lehre von der, durch unsere Sinne bedingten Abhängigkeit der Schallempfindung von den Bewegungen der Körperwelt bezeichnet werden. Der Ton ist einerseits der Ausdruck einer ganz bestimmten allgemeinen Bewegungserscheinung, andererseits der Ausdruck eines ganz speciellen musikalischen Intervalles. Zwischen Beiden finden sich gesetzmäßige Beziehungen, und die Gesetze der Akustik verlangen, daß ein Ton wahrgenommen wird, sobald ein den Gesetzen gemäß schwingender Körper vorhanden ist.

Die Erfahrung lehrt aber, daß ein Körper ganz regelrecht schwingen kann, ohne einen Ton zu erzeugen. Der Ton ist nur vorhanden, wenn der schwingende Körper seine Bewegung einem Medium mittheilen kann, welches zwischen dem Körper und unserm Ohr befindlich, und fähig ist, die Bewegung des ersteren dem letzteren mitzutheilen.

Die akustischen Gesetze sind folglich keine Grundgesetze. Sie sind nicht ohne Weiteres einer allgemeinen Anwendung fähig, sondern bedürfen einer Brücke, um zum Ausdruck und zur Wahrnehmung zu gelangen.

Diese Brücke ist die atmosphärische Luft. Sie ist für uns ein so unentbehrliches Medium der Schallempfindung, daß man früher die Luft als einzigen,

zur Erzeugung und Fortpflanzung des Schalles geeigneten Körper annahm. Spätere Untersuchungen haben zwar gelehrt, daß die Atmosphäre durchaus nicht das einzige schallleitende Mittel sei. Sie wird aber immer das vorzüglichste bleiben, weil die Luft allenthalben da sein muß, wo Leben und Empfindung vorhanden, während jeder andere Schallleiter als ein zufälliger betrachtet werden kann.

Da zwischen der Erde und anderen Weltkörpern keine Luft, oder ein anderer, ihr an Dichtigkeit ähnlicher Körper vorhanden, sondern die Atmosphäre in schmalem Umkreis an die einzelnen Planeten gebannt ist, so sind kosmische Schallerscheinungen eben nicht denkbar, weil die Brücke dazu fehlt. Da der Mond bekanntlich keine Atmosphäre besitzt, so kann auf ihm von Schall, in unserem Sinne, auch keine Rede sein. Wenn dagegen Mercur und Venus wahrscheinlich, Mars und Jupiter ganz sicher eine Atmosphäre haben, so ist noch immer in Frage, ob die, in ihnen vorkommenden Bewegungen, welche bei uns als Schall empfunden werden müßten, dort jemals als solcher wahrgenommen werden.

Weil die akustischen Erscheinungen lediglich bedingt sind durch die, in unserem Gehörorgan begründeten Empfindungen, so ist wohl anzunehmen, daß für die Geschöpfe anderer Welten, welche von ganz verschiedener Organisation sind, auch die Empfindungsweise eine andere sein wird. Den Beweis, daß verschiedene Bewegungen desselben Mediums sich ganz verschieden auf die Sinne äußern können, liefert die Bewegung des Aethers, die sich uns bald als Wärme oder Licht, bald als Electricität und Magnetismus kund giebt.

Es ist somit wahrscheinlich, daß die Tonempfindungen lediglich Eigenthum der Erde und Monopol unseres Luftkreises sind, sowie es gewiß ist, daß die Erde sich in ewiger Stille durch den Weltenraum schwingen wird. In furchtbarer Explosion könnte die Erde bersten, ohne daß auch nur die leiseste Kunde davon durch den Schall in das Weltall hinausgetragen würde.

Dieselbe Todtenstille würde ohne die Luft auch auf der Erde herrschen. Ein einfaches und bekanntes Experiment kann uns davon überzeugen. Eine Glocke schwingt nämlich stärker im luftleeren Raum, als im lufterfüllten, weil ihrer Bewegung kein Hinderniß entgegen tritt, aber sie klingt nicht. Man setze die Glocke, auf welche ein Hammer vermittelst eines Uhrwerkes fortwährend aufschlägt, unter den Recipienten einer Luftpumpe, und pumpe die Luft aus. Je luftleerer der Raum wird, desto schwächer tönt die Glocke. Ist der Raum endlich ausgeleert, so sieht man wohl noch den Hammer auf die Glocke aufschlagen, man hört aber Nichts mehr. Läßt man die Luft allmälig minder eintreten, so unterscheidet man bald einen schwachen Ton, der wie aus großer Ferne kommt, und stärker wird, jemehr sich der Recipient wieder mit Luft anfüllt.

Läßt man in den luftleeren Raum des Recipienten Wasserdampf, Aetherdampf oder beliebige Gasarten und Dämpfe einströmen, so wird der Ton der angeschlagenen Glocke augenblicklich, wenn auch verschieden stark hörbar werden. Daß der Schall ebenso durch Wasser, sowie durch jede Flüssigkeit und nicht minder durch feste Körper fortgepflanzt wird, kann man gleichfalls durch Experimente nachweisen.

Es ist mithin nur ein Sprachgebrauch wenn wir sagen, daß die Glocke, ꝛc. töne. Nicht diese, sondern die Luft tönt, in welcher durch die Vibrationen der Glocke eine Wellenbewegung hervorgerufen wird. Dadurch ist erklärlich, daß ein Ton entstehen konnte, wenn wir ohne schwingenden Körper, durch andere Hilfsmittel, Wellenbewegungen in der Luft erzeugten, weil die schwingenden Körper lediglich nur Mittel sind, um die Wellenzüge des Schallleiters hervorzurufen.

Um zu übersehen, wie die Vibrationen des tönenden Körpers diese Wellenzüge erzeugen, erinnern wir uns noch einmal an das im 3ten Briefe angeführte Kornfeld. Wir sagten dort wenn wir uns statt der Kornähren Lufttheilchen dächten, erhielten wir eine deutliche Vorstellung des Zustandes der Luft, wenn sich der Schall durch dieselbe fortpflanzt.

Der Unterschied zwischen den Wellen eines Kornfeldes und denen der Luft, welche den Ton hervorbringen, ist nur, daß jede Kornähre durch eine äußere Ursache in Bewegung gesetzt werden muß und von der Bewegung der übrigen ganz unabhängig bleibt; während in der Luft, die eine zusammendrückbare, elastische Flüssigkeit ist, ein Theilchen, wenn es zu schwingen beginnt, seine Vibrationen den umliegenden Theilchen sogleich mittheilt, welche sie wieder auf ihre Nachbarn übertragen, und so die Wirkung selbst thätig fortpflanzen.

Diese Wirkung geht von dem tönenden Körper aus, der nicht, wie der Wind, fortzuschreiten braucht, sondern, an derselben Stelle verharrend, durch Stoß die fortschreitenden Wellenzüge anzeugt, ebenso, wie an einem gespannten Seil der Stoß als Welle sich fortpflanzt, nur daß bei der Luft nicht Spannung, sondern die natürliche Elasticität wirksam ist. Da jedes Lufttheilchen aber rings von gleichen Lufttheilchen umgeben ist, so pflanzt sich der Wellenzug nach allen Seiten hin mit gleichförmiger Geschwindigkeit fort, sodaß die Gestalt der Tonwellen eine kugelförmige ist.

Aehnliches beobachten wir beim Hineinwerfen eines Steines in eine ruhige Wasserfläche. Der, durch den Stein hervorgerufene Stoß auf die Wassertheilchen, wird der Impuls und Mittelpunkt eines ganzen Systems kreisförmiger Wellen, die sich ringförmig vom Störungsmittelpunkt aus verbreiten.

Eine schwingende Saite comprimirt die Luft in der Richtung, nach welcher sie sich ausbiegt, während auf der eingebogenen Saite die Luft verdünnt wird. Bei den Hin- und Herschwingungen werden also Verdichtungen und Verdünnungen, oder, wie man sie auch bezeichnet, Plus- (+) und Minus- (—) Wellen von der vibrirenden Saite ausgehen, welche, indem sie auf die nebenliegenden Theilchen wirken, fortschreitende Wellen hervorrufen, die sich gleichmäßig in Gestalt von Kugelschalen ausbreiten. Die Verdichtungen der fortschreitenden Tonwellen entsprechen den Wellenbergen, die Verdünnungen den Wellenthälern der Wasserwellen, nur daß die Luftwellen durch longitudinale, die Wasserwellen durch transversale Schwingungen entstehen.

Da die Elasticität der Luft allenthalben gleich ist, so wirkt jedes Lufttheilchen in unverändert gleicher Weise auf sein benachbartes. Die Geschwindigkeit der Fortpflanzung des Stoßes bleibt sich also in demselben Medium unter allen Umständen immer gleich. Gehen zwei Wellenzüge gleichzeitig von einem Instrumente aus, so kommen sie auch gleichzeitig zu unserem Ohr. Geht ein Wellenzug eher ab, so kommt er auch eher an, denn die Aufeinanderfolge der Wellen kann durch ihre Fortpflanzung nicht geändert werden. Dies gilt auch von den Wellen eines und desselben Wellenzuges. Je später eine Welle ausging, desto später kommt sie am Ohre an, die eine holt die andere nie ein, die Bewegungen folgen immer in demselben Tacte.

Die Geschwindigkeit der Fortpflanzung ist folglich unabhängig von der größern oder geringern Anzahl der Wiederholungen des Stoßes, aber die Anzahl der Wellen wird durch die Anzahl der Stöße bedingt. Bei einer oft hin- und herschwingenden Saite müssen die erzeugten Wellen näher an einander liegen, oder kleiner sein, als bei einer langsam schwingenden Saite. Die Wellenlänge bestimmt mithin die Höhe des Tones.

Höhere Töne haben kürzere Wellenlängen, als tiefere, weil die Schwingungsdauer der höheren Töne eine kürzere ist. Bei dem tiefsten C unserer Orgeln ist die Wellenlänge 64 Fuß, d. h. die aufeinanderfolgenden Stellen größter Dichtigkeit liegen 64 Fuß auseinander, während bei dem siebengestrichenen C die Wellenlänge nur $\frac{3}{4}$ Zoll ist.

Die Höhe der Töne kann also durch die Fortpflanzung nicht geändert werden, weil der Zusammenhang zwischen dem schwingenden Körper und der Luft durch die Entfernung keine Störung erleiden. Hohe und tiefe Töne pflanzen sich in der Luft, sowie überhaupt in jedem schallleitenden Mittel gleich schnell fort. Wäre das nicht der Fall, so müßte bei jedem Musikstück angegeben werden, aus welcher Entfernung man es hören müsse! — Die Stärke des Stoßes hat gleichfalls keinen Einfluß auf die Geschwindigkeit der Fortpflanzung. Ein starker Stoß kann wohl weiter fortgepflanzt werden, als ein schwacher, aber nicht schneller. Die Intensität des Stoßes bestimmt nur, wievielmal dichter die Luft in den Verdichtungswellen ist, als in den Verdünnungswellen. Die Intensität des fortgepflanzten Schalles steht also mit der Intensität des erregten Schalles durch den Dichtigkeitsunterschied der Wellen in demselben nothwendigen Zusammenhange, wie die Höhe der Töne mit der Schwingungsanzahl und Wellenlänge. Wenn wir statt „Schwingungen" „Wellenzüge", statt „Schwingungsanzahl" — „Wellenlänge" setzen, so können wir alle, auf den tonerzeugenden Körper bezüglichen Sätze auch sogleich auf das tonfortleitende Medium anwenden.

Beobachten wir die kreisförmigen Wellen, welche in einem ruhigen Teich durch Hineinwerfen eines Steines entstehen, so sehen wir, daß dieselbe Welle zwar mit gleichmäßiger Geschwindigkeit fortschreitet, und an Umfang zunimmt, daß aber die Welle, je weiter sie sich vom Erregungspunkte entfernt, immer flacher wird, bis sie endlich ganz verschwindet. Die Welle verliert also an Intensität soviel, als sie an Ausbreitung gewinnt, weil die Zahl der Theilchen wächst, welche der ursprüngliche Stoß zu bewegen hat. Mit derselben Kraft, mit welcher eine gewisse Wassermenge zu einer bestimmten Höhe gehoben wird, kann eine größere Wassermenge, nur weniger hoch gehoben werden. Da das, was bei der Wasserwelle die Höhe, bei der Schallwelle die Dichtigkeit ist, und von dieser die Stärke des Schalles abhängt, so sieht man ein, daß bei der Verbreitung des Schalles im freien Luftraum die Intensität sehr schnell abnehmen muß, wenn man nicht besondere Maßregeln ergreift, um die Schallwellen zusammen zu halten, indem man ihre Ausbreitung nach allen Seiten hindert, und sie nur nach einer Richtung hin concentrirt.

Für einen, durch die nämliche Ursache erzeugten Schall verhält sich die Intensität wie die Dichte des umgebenden Mittels, und nimmt im umgekehrten Verhältniß des Quadrates der Entfernung ab; sodaß also in einer doppelt so großen Entfernung derselbe Schall in freier Luft viermal, in einer dreimal so großen Entfernung neunmal so schwach erscheint

als in einer gewissen Entfernung, die man als Einheit annimmt.

Derselben Bedingung der Gleichartigkeit der Schwingungen, welche in Beziehung auf den tönenden Körper erfüllt werden muß, damit er rein klinge, muß auch der, den Schall fortpflanzende Körper genügen, wenn der erregte Ton deutlich vernommen werden soll.

Die Stärke des fortgepflanzten Schalles hängt also theils von der Stärke der ursprünglichen Erregung ab, theils von der Art dieser Erregung und endlich von der Beschaffenheit des schallleitenden Mittels. Es ist also eine ebenso unbestimmte als schwer zu erledigende Frage: wieweit ein Schall überhaupt hörbar sei. Man könnte das nur für jeden einzelnen Schall von ganz bestimmter Intensität, unter Hinzuziehung sehr vieler einzelner Umstände, beantworten, als da sind: die Temperatur und Dichtigkeit der Luft, der Barometerstand, die Höhe des Ortes, die Windrichtung, die Tageszeit, u. s. f.

Hierbei tritt noch der fühlbare Mangel ein, daß man zur Messung der Intensität des Schalles kein anderes zuverlässiges Instrument besitzt, als unser Ohr, welches leider unzuverlässig genug ist. Wir besitzen zwar Meßinstrumente für die Güte des Gehörs, unter dem Namen Akumeter, aber kein objectives Instrument zur Messung der absoluten Tonstärke.

Die Anzahl der Intensitäts- oder Kraftmesser (Dynamometer), welche mit Sicherheit und auf einfache Weise den absoluten Werth der Thätigkeiten in der elementaren Natur angeben, ist überhaupt nicht groß. Die Mechanik besitzt allerdings in einer Reihe von Dynamometern, die aber ziemlich complicirt sind, Mittel zur Bestimmung der directen Arbeitskräfte; zur Bestimmung der Intensität des Magnetismus und der Electricität sind nur indirecte Mittel vorhanden; die Lichtstärkemesser oder Photometer haben noch keineswegs den objectiven Werth, der eine absolute Messung als unzweifelhaft erscheinen ließe. Nur in der Wärmelehre besitzen wir ein Instrument von beneidenswerther Einfachheit und Sicherheit, das in seiner Art unerreichbar dasteht, den allbekannten Thermometer, der die absolute Wärmethätigkeit nach Graden durch die Ausdehnung bestimmt, welche ein fester oder flüssiger Körper durch die Wärme erleidet.

Die Wichtigkeit und der Nutzen eines ähnlichen Instrumentes für die Akustik hat man längst erkannt. Die Möglichkeit der Construction desselben hat namentlich Jürgensen*) in Schlesweg zu zeigen sich bemüht. Auch W. Weber schlug zwei Mittel zur Bestimmung der Tonstärke vor, die allerdings nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen und für specielle Zwecke anwendbar sind und bis jetzt keine weitere Ausführung erfahren haben.

Das eine vorgeschlagene Mittel besteht in der Anwendung von Zungenpfeifen mit durchschlagenden Zungen.*) Da nämlich die Stärke des, darin erzeugten Tones von dem Dichtigkeitsunterschiede der äußern und inneren Luftschicht abhängt, eine Größe, welche leicht zu ermitteln ist, so könnte man auf diese Art die Intensität der darin erzeugten Töne allerdings direct messen. Eine Vergleichung dieser Tonstärke mit anderen, unbekannten, wäre aber immer wieder dem Ohre überlassen, sodaß diese Messungsart in letzter Instanz immer eine subjective bliebe.

Weit umfassender und objectiver ist das zweite vorgeschlagene Mittel**), ein Goldschlägerhäutchen über die Oeffnung eines Gefäßes zu spannen und feinen Sand aufzustreuen. Nähert man diese Membran einem tönenden Instrumente, so vibrirt die Membran, und der Sand bewegt sich. Es giebt aber für jeden Ton und für jede Stärke eine Entfernung, wo der Sand sich zu bewegen aufhört. Hat man diese Grenze aufgefunden, und verstärkt darauf den Ton so wenig, daß das Ohr die Verstärkung nicht zu unterscheiden vermag, so gerathen die Sandkörner dennoch wieder in Bewegung. Die Membran ist mithin ein vergrößertes Trommelfell des Ohres, mit sichtbaren Bewegungen. Um diese, durchaus objective Tonstärkemessung vorzunehmen, bedarf man aber eines ganz stillen Ortes und eines Grades der Genauigkeit der Beobachtung und Vergleichung, welcher dieses geniale Mittel, so wie es ist, einer allgemeinen Benutzung noch unzugänglich macht.

Von welchem Werth es aber sein müßte, einen Tonstärkemesser von ähnlicher Einfachheit und Sicherheit, wie sie der Thermometer zeigt, zu besitzen, braucht nur angedeutet zu werden, um damit dem Musiker, wie dem Physiker ein Reich schöner Träume von absoluten Werthbestimmungen zu eröffnen, das wohl niemals vollkommen realisirt werden kann. Man würde mit einem solchen Meßapparat die Stärke einzelner Instrumente, wie ganzer Orchester; die Stärke der Stimmen einzelner Sänger, wie ganzer Chöre, mit Zuverlässigkeit nach Graden bestimmen, und so mit einander vergleichen können. Man könnte auf diese Art entscheiden, ob für einen Concertsaal oder ein Opernhaus von bestimmter Größe die gegebenen

*) In der Leipziger Allgem. musikal. Zeitung. Jahrgang 1803, S. 701.

*) Poggendorf's Annalen, XVI, 198.
**) Schweigger-Seidels Jahrbücher. XXI. 312.

Tonmittel ausreichend seien oder nicht. Ein Musikdirector, im Besitz eines solchen beneidenswerthen Mittels, würde die ersten Sängerinnen und Tenore nach den Angaben seines Tonstärkemessers für die Oper engagiren, und mit Sicherheit bestimmen können, ob die Stimme für den vorhandenen Raum und für bestimmte Partien, bei der bekannten Orchester- und Chorstärke ausreichend sei, oder nicht.

Selbst wenn diese idealen Grenzen nie erreicht werden, ist es doch höchst wünschenswerth, daß Musiker und Physiker diesem Problem auf's Neue ihre Aufmerksamkeit widmen möchten, weil sehr wahrscheinlich auf den, von Weber vorgeschlagenen Wegen, durch Verbindung beider angegebener Mittel, eine praktische Anwendbarkeit zu erzielen ist. Wenn das Wünschenswerthe auch nicht erreicht werden kann, so erstrebe man doch immerhin das Mögliche! —

(Schluß des siebenten Briefes.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. C. Eschmann, Op. 15. Lyrische Blätter für Pianoforte. Zweite Sammlung. Zwei Hefte. — Cassel, bei C. Luckhardt. Heft I. 20 Sgr., Heft II. 17½ Sgr.

— — —, Op. 13. Concert-Etüde für das Pianoforte. — Ebend. 22½ Sgr.

Ueber die erste Sammlung der „Lyrischen Blätter" habe ich vor nicht langer Zeit ausführlicher berichtet und kann mich hier um so kürzer fassen, als der Componist in der vorliegenden zweiten Sammlung neue Seiten seines Wesens nicht zur Erscheinung bringt, vielmehr neue Belege liefert zu dem, was ich früher bemerkte. Eschmann bringt es auch in diesen Stücken nicht zum eigentlichen Kampfe, welcher — ob resultatslos oder siegreich — das Wesen der wahren Romantik ausmacht; er verweilt am liebsten bei einer verzehrenden, aber doch süßen Sehnsucht, bei einer idyllischen, seligen Schwärmerei. Nur ein einziges Mal findet sich (Nr. 3) als Intermezzo ein Stück, in welchem ein gewaltiges Ringen tobt:



und ein anderes Mal in Nr. 1 klingt es wie ein innerer Triumpf:



aber diese energischen Stimmen werden bald übertäubt von dem Sirenengesange der Wehmuth, der sentimentalen Schwärmerei, der brütenden Melancholie:

Das klingt und singt so selig
Vom seligen, lieblichen Mal
Und machet mich doch nicht fröhlich
Die lustige Melodei.

Der äußere Zuschnitt der drei, diesmal in zwei Hefte vertheilten, Stücke ist im Allgemeinen derselbe, wie der früheren; denn die größere Ausdehnung der vorliegenden ist nur vermittelst einfacher Wiederholungen gewonnen. Ich habe ausgerechnet, daß durch Anwendung von Wiederholungszeichen das erste Heft allein um sechs Seiten gekürzt werden könnte, wodurch der Preis desselben sich auf die Hälfte reducirte. Abgesehen vom Preise aber würde das gänzliche Weglassen dieser Wiederholungen ein Gewinn an Präcision der Stücke selber sein. Lyrische Blätter vertragen nun einmal — ähnlich den Genrebildern in der Malerei — keinen großen Rahmen — das wußte Niemand besser, als gerade Rob. Schumann, wie dessen Phantasiestücke, Kinderscenen, Carneval, Davids-Bündlertänze und andere Werke dieser Gattung hinlänglich beweisen. Da Eschmann es doch sonst so gut versteht, Schumann's Ausdrucksweisen sich anzueignen, so nimmt es Wunder, daß er sich nicht auch dessen vortheilhafteste Seiten, als z. B. die formelle Abrundung zum Muster genommen. —

Fast muß ich fürchten, durch die ewige Parallele zwischen Eschmann und Schumann in denselben Fehler, wie Ersterer, zu verfallen, nämlich durch Wieder-

holung zu ermüden — was kann ich aber dafür, wenn mich die Eschmann'schen Stücke fortwährend auf Schumann verweisen? Auch die Concert-Etüde erinnerte mich so lebhaft an Nr. 2 der Schumann'schen Noveletten, daß ich nicht umhin konnte, beide Stücke mit einander zu confrontiren. Sie gehen beide aus D-Dur, haben beide denselben innern Charakter und auf ein Haar denselben äußeren Zuschnitt: — sie bestehen nämlich aus drei Abschnitten: der eigentlichen Etüde (in zwei Theilen, welche Eschmann durch ein Wiederholungszeichen von einander scheidet), einem Intermezzo und der Wiederholung des zweiten Theils des ersten Abschnittes. Am frappantesten aber geht die Aehnlichkeit aus der Figur selber hervor, welche Eschmann gewählt hat:



und welche weiter nichts ist als die Umkehrung der Schumann'schen. Die Parallele weiter fortzusetzen überlasse ich denen, die sich dafür interessiren — ich selber bin weit entfernt, hier eine absichtliche Nachahmung zu wittern. Eigentliche Reminiscenzen finden sich nicht vor, das Intermezzo entfernt sich sogar ganz von dem Schumann'schen Ausdrucke und bewegt sich wieder mehr in den elegischen Weisen Mendelssohns — vergleiche den Anfang:



— das aber geht wieder recht klar aus dieser Concertetüde hervor, daß Eschmann immer noch nicht bei sich selber angekommen ist, daß er vielmehr Gefahr läuft, in fremde Ausdrucksweisen sich ganz zu verlieren. —

Richard Haberland, Op. 2. Sonate für das Pianoforte. — Leipzig, bei F. Whistling. Pr. 20 Ngr.

Diese meist zwei- höchstens dreistimmig geschriebene Sonate ist von der harmlosesten Art und schließt sich ihrem Charakter und ihrer technischen Schwierigkeit nach an die leichtern Arbeiten dieses Genres von Czwatal, Diabelli u. A. Wie diese letztere scheint sie, ob wohl das Titelblatt davon nichts erwähnt, dem Fassungsvermögen von acht- bis zehnjährigen Kindern angepaßt zu sein und kann für den ersten Unterricht recht wohl dienen.

Julius Schäffer.

Bücher, Zeitschriften.

Franz Liszt, Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser. Aus dem Französischen. Mit Musik-Beilagen. — Köln, F. G. Eisen, 1852. 10 Bogen. Pr. 1 Thlr. *)

„Wenn Begebenheiten Interesse erregen, so geschieht es blos durch die Empfindungen und Schmerzen, die sie im menschlichen Herzen erwecken, und wer dieselben am besten zu schildern weiß, ist ihr wahrer Dichter!"

Franz Liszt.

Die epochemachenden und somit kunsthistorischen Verdienste, welche der nimmer ruhende, geniale Franz Liszt, — gleich hervorragend als Kapellmeister, Componist und Virtuos, — sich um die Aufführung und Verbreitung der Wagner'schen Werke bleibend erworben hat, sind sowohl in diesen Blättern, als auch anderwärts vielfach hervorgehoben worden, und mußten selbst von den Gegnern der modernen Kunstbewegung gebührend anerkannt werden.**) Franz Liszt's Vorzüge und Verdienste, als geistreicher und gewandter Schriftsteller, sind nicht geringer anzuschlagen. Denn seine genialen Analysen der Wagner'schen Werke waren es, welche den Werth und die Bedeutung dieser Kunstschöpfungen, sogar über Deutschlands Grenzen hinaus, in den Nachbarländern Frankreich und England, zuerst verkündigten. Sein Werk:

---

*) Durch Th. Uhlig's Tod, dem die Besprechung übertragen war, verspätet. D. Red.

**) Man höre den „Wohlbekannten" Wahrheitspropheten in seinen „Fliegenden Blättern für Musik" Heft I. S. 55 und 62.

„Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner par Franz Liszt“ (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1851) ist in diesen Blättern wiederholt erwähnt, und namentlich in Nr. 22 des 35sten Bandes von Th. Uhlig angezeigt worden. Es wurde dort bereits ausgesprochen, daß eine gute deutsche Uebersetzung höchst wünschenswerth sei, weil dadurch erst dieses Werk dem deutschen, und speciell dem musikalischen Publikum, recht zugänglich werden könnte.

Diese Uebersetzung ist nunmehr von einem anonymen E. W. erfolgt, der sich dadurch kein geringes Verdienst erworben hat, zumal seine Arbeit eine durchaus gelungene zu nennen ist. E. W. ist nicht Uebersetzer im gewöhnlichen, trivialen Sinne des Wortes. Er ist ein gebildeter Philolog, der sich Jahre lang in Frankreich aufhielt, der mit Geist und Geschmack überträgt, sich bemüht, Gedankengang und Styl zu reproduciren, und so die charakteristische Färbung, welche Liszt seinen Arbeiten immer verleiht, möglichst festzuhalten.

Der Uebersetzer hat aber noch mehr gethan. Er hat einige, in Liszt's Arbeiten flüchtig hingeworfene Skizzen in erklärenden Noten ausgeführt und, indem er einige kleine Unrichtigkeiten des Textes verbesserte, sich als Kenner mittelalterlicher Kunst und Dichtung gezeigt. *) (Siehe die Anmerkungen über die Graalsage, S. 29, 30, 31 und über Holda und Tanhuser, S. 92). Endlich hat E. W., abweichend vom Original, die Texte zu Lohengrin und Tannhäuser ziemlich vollständig und wortgetreu wiedergegeben, um, wie er sagt, (S. 37 und 93.) dem Leser eine richtige Vorstellung von Wagner's poetischer Auffassung, und Gelegenheit zu geben, die Diction in Tannhäuser und Lohengrin zu vergleichen. Denn schon aus der Verschiedenheit der beiden Dichtungen und ihrer Form müsse Jedem klar werden, daß Wagner erst im Lohengrin sein neues System streng durchgeführt habe.

Zur Würdigung der musikalischen Charakteristik Wagner's, sind die zwölf Notenbeispiele, welche die Hauptmotive beider Werke in übersichtlicher Form zusammenstellen, höchst willkommen. Für Jeden, der Wagner's Werke hörte, ohne im Besitz derselben zu sein, sind diese Musikbeilagen, wie Album-Blätter, eine erquickende Erinnerung an die erhebenden Momente vergangenen Genusses.

*) Auffallend ist es, daß E. W. nur die ältere Uebersetzung des Parcival von San-Marte (Magdeburg, 1836) erwähnt, und nicht die neueste und vollendetste: Parzival und Titurel, übersetzt und erläutert von Carl Simrock (Stuttgart, Cotta) die, wie die Herausgabe des ganzen Heldenbuches von Simrock, zu unseren klassischen deutschen Nationalwerken gehört.

Ueber Liszt's Verdienste um die Verbreitung der Wagner'schen Werke durch Wort, Schrift und That hier noch ausführlich sprechen wollen, wäre überflüssig. Wenn Liszt sich in der modernen Kunstgeschichte nicht schon durch seine eigenen Werke ein Denkmal gesetzt hätte, so würde dennoch sein Name als Beförderer der Wagner'schen, wie aller ernsten Kunstbestrebungen der Gegenwart, ein unvergänglicher sein. Denn das charakterisirt den wahren Genius, daß er nicht einseitig bewundernd oder schaffend verfährt, sondern mit universellem Seherblick das Große, Schöne und Wahre allenthalben zu erkennen, hervorzuheben und zu fördern weiß.

Was aber den speciellen Werth von Liszt's Originalarbeit betrifft, so lassen wir darüber den Uebersetzer selbst reden, (Vorrede S. V—VII) weil wir darauf verzichten müssen, ein gewählteres und treffenderes Urtheil über Liszt's Bedeutsamkeit als Schriftsteller geben zu können.

„Liszt's Analysen beider Opern sind aus dem lebendigen Born seines Genies entquollen, übersprudelnd in der reichsten Fülle lebensfrischer, neuer Ideen, denen seine, mehr als enthusiastische Begeisterung für die herrlichen Tondichtungen, selbst in der Form keine Schranken setzt, reich an vielen, durch ihre Neuheit, wie ihre Kühnheit, überraschenden Bildern. Beim prüfenden Lesen dieser Analysen fühlt man, daß nur ein Genie im Stande, das innerste Wesen solcher genialen Kunstwerke in der Weise zu erfassen und zu durchdringen, wie es Liszt hier gethan. Beide Abhandlungen sind, nach unserer Ueberzeugung, meisterhafte Muster.“

„So einzig, unerreicht und unerreichbar Liszt in seinem Clavierspiele dasteht, eben so einzig und ohne Vorbild in seinem Style. Beides ist seiner Seele Eigenthum. In beiden finden und fühlen wir dasselbe geniale Sichgehenlassen, das aber selbst im Fluge der höchsten Begeisterung nie dem Schönen verletzend nahe tritt. Sein Styl ähnelt dem Lamartine's, ist aber noch blühender, noch kühner und freier, zuweilen in der Darstellung der üppigen Fülle der Gedanken, in den reichen Feinheiten ihrer Nüancirung, bis zu den äußersten Grenzen gehend, welche der französischen Sprache gesteckt sind. Man fühlt sich beim Lesen von Liszt's Schriften vom edelsten Cosmopolitismus umweht; man fühlt, daß der Geist germanischer, wie romanischer und selbst slavischer Literatur dem Verfasser vertraut, und eben aus dieser Vielseitigkeit des Auffassens geht auch seine mehr als ungewöhnliche Kühnheit in der Handhabung der französischen Sprache hervor, wodurch er aber nicht wenig mit zu ihrer Emancipation beitragen kann und wird. —“

Die Literatur über Wagner fängt bereits an, erfreulich zu wachsen. Theodor Mundt (in seinem Tagebuch aus Weimar) Franz Müller (in seiner Schrift über R. Wagner's Tannhäuser) und der zu bescheidene E. W. sind in einem Jahre mit selbstständigen Schriften hervorgetreten, kleinerer Brochüren und der vielen Journalartikel, selbst in England, gar nicht zu gedenken. Aber auch in diesem, sich schon krystallisirenden Zweig der Wagner'schen Bewegung, gebührt Liszt der erste Rang, nicht nur, insofern er der erste war, welcher über Wagner schrieb, sondern auch, insofern Keiner mit mehr Geist und wahrem Kunstenthusiasmus über ihn geschrieben hat.

Und so werden sich, bei der Erwähnung Wagner's, auch zu allen Zeiten unsere Blicke unwillkührlich nach Weimar wenden,

Nach Weimar-Jena,
Der großen Stadt,
Die an beiden Enden
Viel Gutes hat,

wie schon unser Göthe singt, den das Nationalbewußtsein eben so unzertrennlich mit Weimar's Musenhofe im Verein nennen wird; einem Musenhof, der nun schon ein volles Jahrhundert seinen Ruhm unerschüttert behauptete: auf der Höhe seiner Zeit zu stehen, und ihr voran zu schreiten! —

Hoplit.

—

Aus Paris.

Am vorigen Sonntag den 9ten Januar hat die Gesellschaft der Concerte im Saale des nunmehr kaiserlich gewordenen Conservatoir ihre erste Aufführung der laufenden Saison gegeben. Mit der ihr eigenen Virtuosität und dem gewohnten Erfolg, versteht sich von selbst. Auf das Programm werden wir bei einer spätern übersichtlichen Besprechung ihrer Leistungen zurückkommen. Mit Ausnahme zuweilen des Chorgesanges worin überhaupt nicht die glänzende Seite der Franzosen besteht, ist das einzige was sich von diesen Concerten sagen läßt und stets wiederholt werden muß das Stereotypurtheil: parfait!

Der Cäcilienverein unter Seghers Leitung hatte schon früher im Saale St. Cäcile seinen diesjährigen Cyclus eröffnet, und zwar am 12ten Dec. mit dem Concert zum Besten des Pensionsfonds. Eine Symphonie in D von Haydn, vom Director gut einstudirt, ging vortrefflich und fand großen Beifall. Cherubini's reizendes Wiegenlied für Männerchor aus „Blanche de Provence" mußte wiederholt werden. Hierauf Mozart's concertirende Symphonie für Violine und Bratsche mit Orchesterbegleitung, ein Stück, das in Deutschland, so viel ich weiß, wenig bekannt ist und hier ganz unbekannt zum erstenmal zu Gehör kam; der Form nach schön in Bezug auf die beiden concertirenden Instrumente, und von zwei talentvollen Künstlern, den HH. Deloffre, Vorgeiger des Vereins, und Casimir Ney ausgezeichnet vorgetragen. Das im vorigen Jahr vom Verein zum erstenmal zu Gehör gebrachte und mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommene Ave verum für Tenorsolo und Chor, ein höchst gelungenes Stück von Charles Gounod, der sich schon früher durch seine Musik zur „Sappho" rühmlich hervorgethan, ward abermals von Masset mit angemessener Würde vorgetragen und erwarb abermals verdientermaßen ungetheilten Beifall. In geringerem Grade Schubert's Fortinbrasouvertüre, die gesucht und schwankend erschien, an Erfindung wie an Instrumentirung schwach, und somit dem Rufe des Componisten nicht entsprechend.

Das zweite, der Preiscomposition und den Werken jüngerer Künstler gewidmete Extraconcert fand statt am 26sten Dec. Preisaufgabe war eine von Nibelle gedichtete „Ode an die heilige Cäcilie" für Orchester, Sopransolo und Chor. Die Prüfungscomité bestand aus Halevy, Adolph Adam, Reber, Gounod, Gouvy, Seghers und Wekerlin. Zwei und zwanzig Compositionen waren eingereicht worden, außer diesen eine, die am allermeisten durch diejenigen Vorzüge auffiel, welche in hohem Grade die Erfahrung und Besonnenheit eines gereiften Alters verrieth. Diese ward einstimmig als Preiscantate bezeichnet, und wie groß war nicht die Verwunderung, als bei Entsiegelung des beiliegenden Briefes Camille Saint-Saëns als Componist hervorging, ein Wunderkind, das vor nicht gar langer Zeit erst die Kinderschuhe abgelegt. Der Composition sind einzelne Schönheiten und selbst poetische Intentionen nicht abzusprechen; auch wollen wir ihr die besonnene Haltung die an Nüchternheit, und die auffällige Einfachheit, die an Dürre grenzt, keineswegs zum Vorwurf machen, wenn das alles nur nicht von einem so jungen Manne herrührte und doch aller jugendlichen Frische ermangelte. Möge nur das vielgepriesene Wunderkind nicht als Treibhauspflanze unter der Glasglocke zärtlicher Verwöhnung eingeschrumpft sein. So erschien der Jüngling mir schon voriges Jahr, als ich ihn wie ein Automat am Clavier sitzen sah und ein Mozart'sches Concert ohne alle Seele, ohne allen Gefühlsausdruck spieldosenartig correkt herunterleiern hörte. Und doch war überall viel Rühmens von des Knaben wunderbarem musikalischen Sinn gemacht, er war von frühauf mit den besten Meistern groß gezogen worden, und spielte Bach's wohltempe-

rirtes Clavier auswendig. Kurz seine Preiscomposition gefiel, bei mangelndem Schwung, durch ihren klaren Fluß und die vernünftige zahme Behandlung, gegen welche nichts einzuwenden war, als daß sie von einem dem Anschein nach vor der Zeit alternden Jüngling herrührte, dem man lieber hier und da den Fehler der übersprudelnden gesunden Jugendkraft nachzusehen gehabt hätte.

Dieser Cantate ging, das Concert eröffnend, eine Concertouvertüre von Hrn. Alexander Stadtfeld voran, einem talentvollen jungen Künstler vom Brüsseler Conservatorium, der von der belgischen Regierung ein Ehrenstipendium genießt und seit etwa zwei Jahren sich in Paris aufhält. Schon im vorigen Jahre hatte er sich durch eine Geist und technische Gewandtheit verrathende Ouvertüre zum Hamlet rühmlich bekannt gemacht. Dieselben Eigenschaften fanden sich auch in diesem neuen Erzeugniß wieder vor, tüchtige Durchführung, geschickte Instrumentirung und zugleich der einer Concertouvertüre angemessene glänzende Charakter. Wenn eins daran gerügt werden darf, so ist es daß man durch den effectuirenden glanzvollen Aufschwung der Violinen an den ähnlichen Satz des Marsches im Sommernachtstraum sich unwillkührlich erinnert fühlt und an einer andern Stelle durch einige wenige aber charakterisische und deshalb gefährliche Noten flüchtig an Beethoven. Dies soll kein Tadel sein, sondern darauf hindeuten, daß es Reminiscenzen giebt, die, wenn auch noch so entfernt, dennoch um jeden Preis und sorgfältigst vermieden werden müssen. In diesem Concerte ward Gade, der so lange schon jenseits des Rheins in hohem Ansehen steht und hier noch eine unbekannte Größe ist, zum erstenmal eingeführt. Seine A-Moll-Symphonie, deren reizendes Andante und Scherzo besonders beifällig aufgenommen wurden, blieb im Ganzen indeß unter den Erwartungen, die nach seinem vorangegangenen Rufe und der Kunde von Mendelssohn's Hochschätzung gehegt worden waren. Das hierauf folgende Andante aus einer Symphonie der Vicomtesse v. Grandval war uns bereits bekannt und empfiehlt sich durch fließende Melodie, leichte Behandlung und gute Instrumentirung bei großer Einfachheit. Frau von Grandval, eine Tochter des Baron von Reiset ist eine liebenswürdige junge Dame von großer künstlerischer Begabung, und wir hatten oftmals Gelegenheit im elterlichen Hause, wo sich die berühmtesten Tonmeister und Kunstfreunde einfanden, im kleinen aber gewählten Kreise ihr dreifaches Talent als Sängerin, Pianistin und Componistin zu bewundern. Aus jener Zeit, wenn ich nicht irre, rührt noch jene Orchestercomposition her. Ob der Ehestand, ob die neue Stellung der jungen Frau in der Welt, solcher Kunstpflege auch fernerhin freien Lauf gewähren wird, dürfte in Zweifel gezogen werden. Den Beschluß des Concerts machten Fragmente aus einer zu dem beabsichtigten großen Feste der Universalindustrie gedichteten und componirten „Lyrischen Epopöe." Dieses Fest, wozu bereits bedeutende Auslagen gemacht, ward aus politischen Gründen unterdrückt. Das Geld war verloren, Dichtung und Composition, letztere für ein Spiel- und Singorchester von 2500 Mitwirkenden und ein Publikum von 25000 Menschen componirt, vergebliche Arbeit. Das die politischen Freuden der Musik. Hier nun kamen drei Nummern daraus zu Gehör: 1) Gesang der Memnonssäule (Instrumentalsatz), 2) Hymne an die Sonne, Chor; 3) Recitativ und Finale aus der Einleitung. Daß diese groß und breit gehaltene Musik für kolossale Orchestermassen, gleichsam eine Frescomalerei, in den Rahmen eines Miniaturbildes zusammengedrängt, hier nicht den ursprünglich beabsichtigten Effect machen konnte, versteht sich von selbst; doch kamen selbst auch unter solchen Verhältnissen die geschickte Behandlung der Massen und die Macht der Orchestrirung nebst andern Vorzügen genugsam zur Geltung, um das Talent des Componisten zu gehöriger Anerkennung zu bringen. Hr. Louis Lacombe ist ein Mann von Geist und Herz und ein durchgebildeter Künstler, der zu dem besten hiesigen Pianisten gehört und auch in Deutschland, wo er noch jung einige Zeit gelebt, rühmlich bekannt ist.

Auf jenes große Industriefest, welches im Jahre 1851 stattfinden sollte, komme ich nächstens in einem besonderen Artikel zurück.

A. Gathy.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 31sten Januar wurde Tannhäuser von R. Wagner hier zum ersten Male bei doppelt erhöhten Eintrittspreisen gegeben, und zwar mit dem durchgreifendsten, entschiedensten Erfolg. Nach jedem Acte wurden die Darsteller gerufen, am Schlusse verlangte das Publikum auch die HH. Rietz und Wirsing. Ebenso fand die Ouvertüre rauschenden Beifall, und immer, wo nur beim Scenenwechsel eine Gelegenheit sich fand, brach der Enthusiasmus sich Bahn. Die Aufführung war mit größter Sorgfalt vorbereitet worden, und was das Wollen aller Mitwirkenden betrifft, müssen wir uns sehr günstig, sehr anerkennend aussprechen. Das Orchester zeigte sich trefflich einstudirt, Sänger und Sängerinnen gaben sich sichtbare Mühe, die Ausstattung war sorgfältig und elegant. Wenn demohngeachtet noch außerordentlich viel zu wünschen übrig blieb, wenn der ersten Hälfte des

Werkes mindestens sehr großer Eintrag geschah, so liegt die Ursache davon in der zur Zeit noch geringen Vertrautheit mit Wagner'scher Musik, so wie in der Neuheit der Anforderungen, die hier an alle Ausführende gestellt werden, endlich in der Unzulänglichkeit der bisherigen Bildung der Darsteller diesen Aufgaben gegenüber. Die Tempi des ersten Actes erschienen fast durchweg vergriffen, und Vieles vermochte darum nicht mit der ihm inwohnenden hinreißenden Gewalt zu wirken: so, um nur an zwei Hauptbeispiele zu erinnern, das Hauptmotiv des Tannhäuser, welches sowohl in der Ouvertüre, als auch in der Scene des Venusberges viel zu langsam genommen wurde, buchstäblich nicht anders, als wenn man Don Juan's Champagnerlied im schleppenden Andante singen wollte — ferner das Andante des Wolfram am Schlusse des ersten Actes, welches übereilt wurde, so daß das darauf folgende Allegro nun in umgekehrtem Verhältniß stand, und die Steigerung ganz verloren ging. Das Vorzüglichste leistete Frl. Fastlinger als Venus und Hr. Schneider als Walther von der Vogelweide, die beide das Werk von Weimar her kennen. Trefflich war Frau Günther-Bachmann in der kleinen Partie des Hirtenknaben; ihnen zunächst Hr. Schott als Landgraf. Hr. Widemann als Tannhäuser, Frl. Mayer als Elisabeth und Hr. Brassin als Wolfram zeigten sich, obschon sie bemüht waren, das Beste zu leisten, noch zu wenig berührt von dem Geiste Ihrer Aufgabe. Die prachtvolle erste Scene des zweiten Actes zwischen Tannhäuser und Elisabeth ging dadurch fast gänzlich verloren. Weit besser gelang Hrn. Widemann die Darstellung des dritten Actes. Hrn. Brassin fehlte es an Innerlichkeit und Idealität, namentlich zu Anfang des dritten Actes. Der Text schien nicht überall gut memorirt, und wir erklären uns daraus zum Theil die so sehr undeutliche Aussprache. Im Allgemeinen war die Ausführung, das Orchester mit inbegriffen, und kleine bei einer ersten Darstellung unvermeidliche Versehen nicht gerechnet, correct, solid, tüchtig; aber es fehlte noch Leben, Schwung und Begeisterung. Frau Rudolph spielte die Harfenpartie ebenfalls correct, aber zu wenig mächtig und klangvoll. Die Harfenpartie des Tannhäuser ist die schönste, welche für dieses Instrument geschrieben wurde; aber sie verlangt die erwähnten Eigenschaften, wenn sie zu voller, dann aber auch außerordentlich größerer Geltung gelangen soll. Die Inscenesetzung war lobenswerth, ebenso Decorationen und Costüme, der Aufzug im zweiten Acte gelungen, wenn auch noch nicht ganz dem Sinne des Componisten entsprechend. Das Wiedererscheinen der Venus am Schlusse konnte nicht zu voller Wirkung gelangen, da die dieselbe begleitenden Damen in einen Knäuel geballt dastanden, während sie, wie im ersten Act, bewegter erscheinen sollen. Welche Grille den Landgraf bewogen hat, auf der Jagd die Krone aufzusetzen, ist schwer zu begreifen. — — — So ist endlich auch das lange widerstrebende Leipzig für die neue Kunstrichtung gewonnen.

Leipzig. Vierzehntes Abonnementconcert am 27sten Januar. Erster Theil: Symphonie von N. W. Gade. (Nr. 4, B-Dur); Recitativ und Arie aus Jessonda von Spohr, gesungen von Frl. Büry. Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 47, von Beethoven, vorgetragen von Frl. Karnatz und Hrn. Haubold. Zweiter Theil: Ouvertüre zum Beherrscher der Geister, von M. v. Weber; Offertorium von Franz Schubert, gesungen von Frl. Büry; Ouvertüre zu Leonore (Nr. 2) von Beethoven. (Zum ersten Male vollständig, nach einer neuerlich vorgefundenen Handschrift.) — Gade's Symphonie, unter Leitung des Componisten, wurde ganz vortrefflich executirt, in einer Weise, wie sie bisher noch nicht zur Darstellung gekommen war. Das Werk selbst erschien in Folge davon in erhöhter Bedeutsamkeit. Frl. Büry war vorzüglich bei Stimme, und erhielt die Sängerin, die immer sehr Tüchtiges leistet, lebhaften Beifall. Auf dem Programm waren Pianofortevorträge des Hrn. E. Evers aus Wien angekündigt. Da derselbe durch plötzliches Unwohlsein verhindert war, wurde der oben angezeigte Vortrag zweier Eleven des Conservatoriums dafür gewählt. Die Ausführung gelang, als Schülerleistung betrachtet, ganz befriedigend; vom Concertstandpunkte aus war dieselbe jedoch kaum zulässig; insbesondere hätten wir im letzten Satze ein weniger rapides, den Kräften der Ausführenden angemesseneres Tempo gewünscht. Die Leonorenouvertüre enthält einige nicht unwichtige Abweichungen. Ob dieselben indeß wirklich zum Vortheil des Werkes gereichen, erscheint zweifelhaft. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hr. Bernhard Hildebrandt Romberg hat in Hamburg ein Concert im Apollosaale gegeben und viel Beifall gefunden. Alexander Dreischock der bisher in den philharmonischen Concerten aufgetreten, wird ein eignes in dem genannten Saale geben.

Sonnabend, den 29sten Jan., fand die zweite musikalische Soirée, des Königlichen Domchors, in Berlin statt.

In Frankfurt a. M. giebt Hr. Heinrich Wolff Quartettunterhaltungen.

Die erblindete Sängerin Bertha Bruns aus Lübeck hat am 28sten Januar in der St. Matthäikirche zu Berlin zum Besten des Elisabeth-Krankenhauses gesungen.

In Paris erregt die „Berliner Concertgesellschaft" des Hrn. Musikdir. Elbel Furore. Bei derselben befinden sich der Cellist Viereck und der Violinist Mannsfeld.

Die Cäcilien-Gesellschaft in Paris hat am 30sten Januar in ihrem Saale ein zweites Abonnementconcert veranstaltet.

Johanna Wagner tritt im Juni dieses Jahres einen in Wahrheit respectabeln Urlaub von — zehn Monaten an.

Frl. Mayer aus Cassel, am Hoftheater in Dresden neu engagirt, hat als Valentine in den „Hugenotten" debütirt, aber nicht besonders angesprochen.

Am 27sten Januar (dem Geburtstag der Königin) fand

in Dresden ein Concert zum Besten des Noth- und Hülfsvereins, dessen Schutzherrin die Königin ist, statt. Spontini's Olympia-Ouvertüre und die Musik zum Oedipus des Sophokles waren die bedeutenderen Piecen in demselben.

Das in mehreren Journalen verbreitete Gerücht, daß der bisherige Oberregisseur der Prager Bühne Hr. Forst mit einer Operngesellschaft nach Amerika gehen werde, entbehrt aller Begründung.

Frau v. Marra-Vollmar ist leider auf ein Jahr von der Leipziger Bühne engagirt worden. Zum Benefiz der genannten Dame wurden neulich mehrere Opernbruchstücke gegeben.

Marie Wieck gab am 18ten Januar ihre dritte und letzte Soirée. Die Dresdner Blätter wissen viel Gutes davon zu erzählen.

C. Formes hat in Hamburg als Leporello eigenthümliches Unglück gehabt. Er stürzte gegen Ende des zweiten Actes in eine Versenkung und verletzte sich so bedeutend, daß nur auf den schnellen Eintritt eines Andern der „Don Juan" zu Ende gespielt werden konnte.

Frau Schuselka befindet sich gegenwärtig in Paris, wo sie im Concert von Vieuxtemps und in den Matinéen von Roger gesungen hat.

Neue und neueinstudirte Opern. Zum Geburtstage Mozart's, den 27sten Januar, wurde in Frankfurt a. M. „die Hochzeit des Figaro" neueinstudirt gegeben.

Eine Oper Carl Dopplers „Vadfi" betitelt, wird nächstens in Pesth zum ersten Male über die Bretter gehen.

Spohr's „Faust" ist in Darmstadt zum ersten Male gegeben worden.

Im Friedrich-Wilhelmstädter Theater wurde „das Nachtlager zu Granada" zum ersten Male gegeben.

In Petersburg haben die „Hugenotten" bei ihrer ersten Aufführung großen Erfolg gehabt.

Halevy's „Ewiger Jude" ist zum ersten Male in Gent aufgeführt worden.

In Nürnberg und Magdeburg hat man neuerdings den „Propheten" in Scene gesetzt. Wir empfehlen den Directionen der Bühnen von Pegau, und Eilenburg u. s. w. sich die cassenfüllende Oper (mit der Antwerpener Verbesserung) ja nicht entgehen zu lassen.

In Breslau ist Wagner's „Fliegender Holländer" aufgeführt worden. Er hat bei weitem nicht den Erfolg gehabt welchen der „Tannhäuser" erlangte. Der Referent der „Breslauer Zeitung" beklagt, daß die dramatische Steigerung des „düstern Nachtstücks" vom zweiten Act an abfalle. Sonst ist er sehr für Wagner's Theorien und Werke eingenommen und bemerkt mit Recht: „Man muß sich in Wagner's Musik erst hineinleben, gewiß daß die Mühe durch reichlichen Genuß belohnt wird.

Adam's Operette „Die Nürnberger Puppe" ist in Hamburg total durchgefallen.

Flotow's „Indra" wird auch in Hannover einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Componist Peter Raimondi ist zum Kapellmeister des Vatican in Rom ernannt worden.

Todesfälle. In Coburg verschied am 14ten Januar der Violoncellvirtuos und Herzogl. Kammermusikus, Albrecht Eichorn, in seinem 24sten Jahre. Mangel an religiöser und geistiger Erziehung war die Ursache, daß dieser höchstbegabte Künstler, so wie sein älterer genialer Bruder Ernst, durch ungeregelte Lebensweise in der Blüthe seiner Jahre zu Grunde ging.

Vermischtes.

In Wien erregt ein Scandal in Bezug auf Flotow's „Indra" Aufsehen. Ein Literat soll sich nämlich erboten haben für die Prämie von fünfhundert Gulden die gesammte Kritik für die Oper zu gewinnen. Wir begreifen nicht wie man davon so viel Aufhebens machen kann, das Ganze ist ein neuer Beweis von dem versumpften Zustande der Wiener Journalisten.

In Hamburg sang neulich der spanische Matrose Manuel Garcia von dem in Hafen liegenden Schiffe „Maria" Lieder zur Guitarre. In Folge des dadurch erregten Auflaufs wurde er verhaftet, jedoch am andern Morgen wieder freigelassen. Die Direction des Hamburger Theaters hat sich beeilt ihm ein Engagementsanerbieten als Tenorist zu machen.

L. Rellstab lobt die Concerte des „Philharmonischen Vereins" in Berlin sehr. Uns scheint, daß sie ihm eine Erinnerung an die „gute alte Zeit" sind.

Die Reißmann'sche Plagiat Angelegenheit ist in beinahe alle Journale übergegangen. Sogar in der Gazette musicale fanden wir einen darauf bezüglichen Artikel.

In Paris hat die „Sonderkunst" einen Triumph gefeiert, es ist nämlich ein eignes Theater für Pantomimen erbaut worden. Bei dem Zustande der Preß- und Redefreiheit im neuen Kaiserstaate jedoch müssen wir dasselbe für ein tiefgefühltes Bedürfniß halten.

Die Direction des Breslauer Stadttheaters hat es für gut befunden, den Referenten für 1853 das freie Entrée zu entziehen. Das Warum wird offenbar, wenn die Todten auferstehn.

Der Augsburger „Sammler" schreibt: „Lazinsky" der fromme Fagottist des Wiener Opernorchesters ist gestorben. Der Mann las während seiner sechsundvierzigjährigen Dienstzeit in den Zwischenacten regelmäßig Andachtsbücher und Traktätlein, und rühmte sich auf dem Sterbebette nie seine Blicke vom Notenpult zur sündhaften Bühne erhoben, nie die Fußspitze einer Balletänzerin gesehen zu haben.

In Neuwied hat sich, wie wir aus dort erscheinenden Blättern erfahren, ein Zeitungskampf zwischen Gustav Flügel und dem Musikvereine der Stadt entsponnen. So weit wir aus den gegenseitigen Anschuldigungen und Vorwürfen

entnehmen konnten, hat Hr. Flügel die Kräfte des fraglichen Musikvereins für unzulänglich gehalten und daher eine Vertagung desselben beantragt. Er ist überstimmt worden und der Vorstand des Musikvereins hat ihm „den Stuhl vor die Thüre gesetzt" d. h. von seinem Amte als Musikdirector entbunden, auf eine für Hrn. Flügel ziemlich verletzende Art. Dies ist der einfache Sachverhalt gewesen, über den wahrscheinlich am Orte mannichfache Gerüchte circulirt haben, die zu entkräften Hr. Flügel eine „Erklärung" erließ. Der Vorstand des Musikvereins folgte mit einer „Aufklärung" die geradezu beleidigend für Hrn. Flügel heißen muß, endlich erschien eine „Aufklärung" von Seiten des Angegriffenen. Wir bedauern, daß Hr. Flügel sich überhaupt auf einen derartigen Inseratenscandal einlassen mußte, und führen, um einen kleinen Beitrag zur Würdigung des Musikvereins zu liefern, zum Schlusse Folgendes an. Hr. Flügel hat im ersten Jahre seiner Direction (1850—51) ein Honorar von hundert und zwanzig Thalern erhalten, ohne dasselbe beansprucht zu haben, wie wir aus einer gedruckten Abschrift des betreffenden Sitzungsprotocolls ersahen. Dieses Honorar wird nun Hrn. Flügel mit dem Bemerken vorgeworfen, daß der frühere Musikdirector stets auf Honorar verzichtet, ja sogar seinen Beitrag gezahlt habe. Und solche Leute wollen der Kunst dienen!'

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 7. Den 11. Februar 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

An die Redaction

der Neuen Zeitschrift für Musik.*)

Von

Joachim Raff.

Indem Sie mich in bestimmtester Form zur Mitarbeiterschaft an Ihrem Blatte und zur thätigsten und umfassendsten Theilnahme an der Bewältigung der Aufgaben, welche Sie demselben gestellt haben, beriefen, setzten Sie mich der Nothwendigkeit aus, die innere und äußere Möglichkeit, die meinerseits für solches Beginnen vorhanden wäre, und die Folgen, die mir aus demselben erstehen könnten, zu erwägen. Ich finde es unnütz, Sie mit den Folgerungen zu behelligen, welche ich daraus für mich zog. Welcher Art auch immer die Bedenken sein mußten, die sich mir aufdrängten (und unter diesen war die Frage nach dem Verhältnisse, welches sich für den Producenten zum Kritiker herausstellen möchte, nicht das geringste) — ein Moment drängte sich dabei vor meinen Augen stets in den Vordergrund, das der moralischen Verpflichtung, die ich der Körperschaft der

*) Anmerkung der Redaction. Es war Anfangs unsere Absicht, obiger Mittheilung eine längere Nachschrift folgen zu lassen. Bei näherer Ueberlegung zogen wir indeß vor, Das, was wir zu sagen haben, in einem eigenen, selbstständigen Artikel in nächster Nummer zu geben. Hier sei deshalb nur bemerkt, daß wir nicht überall mit den oben ausgesprochenen Ansichten übereinstimmen können, die Differenzpunkte aber nicht für so wesentlicher Art hielten, um nicht mit dem Hrn. Verf. zusammen gehen zu können, insbesondere in der Kritik, da bei derselben jene Verschiedenheit der Auffassung weit weniger in Frage kommen wird. — Bezüglich der Zulassung einer etwas abweichenden Ansicht in dies. Bl. überhaupt, so liegt die Erklärung in Dem, was wir in der neulich gegebenen Einleitung (Nr. 1 von diesem Jahr) bemerkten. Für uns ist es jetzt an der Zeit, daß wir weiter gehen, daß wir in bestimmterer Weise die neuen Aufgaben fassen. Dazu aber scheint uns nichts geeigneter, als ein von verwandtem Standpunkt aus erhobener Widerspruch. So wird uns die oben ausgesprochene Ansicht über das Verhältniß der specifischen Musik zum Gesammtkunstwerk schon in nächster Nummer Gelegenheit geben, uns über den zunächst wichtigsten Punkt, das Verhältniß der Einzelkunst zur Gesammtkunst, auszusprechen. — Was den Kampf mit jenen Mißverständnissen gröblichster Art, wie sie bisher vorkamen, betrifft, so darf dieser in der Hauptsache als beendet angesehen werden. Damit ist keineswegs gesagt, daß wir nicht öfter noch dazu genöthigt sein werden, nicht gesagt, daß alle Gegner verschwunden sind. Es ist indeß dieser Gegnerschaft kein so großes Gewicht mehr beizulegen. Wie es noch jetzt Leute giebt, welche Göthe nicht anerkennen wollen, und seinen unendlich großen Einfluß auf die deutsche Bildung leugnen, welche ihm sogar das Prädicat eines Dichters streitig machen, so kann man bald auch dem geistig bedeutungslosen Widerstreben der hier gemeinten Gegner der neuen Kunst ruhig zusehen, denn das Gerede derselben verhallt machtlos.

jüngeren fortschreitenden Künstler schulde, an deren Kampfe für die reinste Ueberzeugung, und das dem unbescholtensten weil instinctiven Drange entsprossene Bedürfniß nach Umgestaltung der Zustände im engern wie weiteren Kunstbereiche nicht blos in positiver und passiver, sondern wenn es einmal nöthig, auch in negativer und aggressiver Weise theilzunehmen. — Für Sie besteht das Resultat meiner Erwägungen darin, daß ich Ihrem Rufe hiermit bestimmt Folge leiste; und wenn Sie am Grabe eines durch Integrität des Charakters, wie durch Reinheit seiner Ueberzeugung und den Feuereifer, womit er für dieselbe einstand, ausgezeichneten Freundes, den der Tod zu früh aus der Reihe der Vorkämpfer Ihres Programmes hinwegriß, einen Blick der Zuversicht nach Weimar hinüber richteten, so sei Ihnen hiermit gesagt, daß Ihr Vertrauen gerechtfertigt werden soll, so weit es von mir abhängt.

Ich würde nicht anstehen, meine Thätigkeit heute schon mit Behandlung irgend eines Vorwurfes aus dem Gebiete engerer Praxis zu beginnen, wenn nicht ein Blick auf die Verhältnisse, in denen wir uns befinden, und auf den besondern Standpunkt, den ich inmitten derselben zu fassen mir nun schon einmal erlaube, mich veranlaßte, im Voraus einige Ansichten auszusprechen, welche besser kurz und auf einmal dargelegt seien, als daß sie da und dort gelegentlich hingestreut werden, was bei der Art, wie Zeitschriften erscheinen und gelesen werden, gewöhnlich nur einen unbestimmten Eindruck zuwege bringt, unter dessen Zweideutigkeit allemal die Urheber am meisten zu leiden hat. —

Die gegenwärtige Bewegung im Bereiche derjenigen Elemente, welche die „musikalische Welt" ausmachen wollen, ergeht sich zwischen zwei extremen Punkten, deren jemaliges Zusammengelangen zu wenig Aussicht hat, als daß man nicht den Wunsch in sich fühlen könnte, einen Mittelpunkt zu suchen und zu finden, in welchem sich weniger die Interessen der Parteien als der Kunstmomente selbst, die ihr Kampfgeschrei bilden, ausglichen. — Dem Kampfschauplatze hinlänglich nahe gerückt um kein wichtiges Ereigniß außer Sicht zu lassen, und hinwieder auf eine productive Thätigkeit angewiesen, die ihre Stütze mit nichten an der beiderseitigen Negation finden kann, habe ich dringender als manche Kunstgenossen vielleicht das Bedürfniß empfunden die terra firma eines neutralen Terrains zu gewinnen, welche mir aus den einzigen festen Bestandtheilen des allumher aufgelockerten Bodens gebildet zu sein schien, die eine Grundlage für den Ueberbau des unabweisbaren Fortschrittes abgeben konnten. — Jene beiden extremen Parteien möchte ich begriffen sehen einmal unter der nachbeethoven'schen Reaction, welche sich durch Opposition gegen die Erzeugnisse aus der letzten Periode dieses Meisters selbst, so wie dessen beide bedeutendste Ausläufer nach der idealen und formalen Seite hin, Schumann und Berlioz kennbar macht, und mit aller negativen Anstrengung in jenen Zustand der specifischen Musik zurückdrängt, welche das Interregnum von Mozart bis Beethoven ausmachte; — dann in jener exclusiven Anhängerschaft Richard Wagners, welche aus Mißverstand dieses Reformator's des Drama's, die Berechtigung der specifischen Musik läugnend mit unarticulirter Vehemenz auf ihr „Kunstwerk der Zukunft" hinweist, dessen Vorhandensein mit seiner Möglichkeit stets im Bereiche des Problem's ringen wird, — einer Anhängerschaft, für die alle Welt eher verantwortlich zu machen sein dürfte als Richard Wagner selbst. — Die Heftigkeit der letzteren und die impertinente Trägheit der ersteren Partei glauben sich mit einer Art von „Recht" umgeben zu sehen, welches jedoch meines Erachtens, wenn von demselben in der Entwickelungsgeschichte des Schönen überhaupt die Rede sein kann, nicht vorhanden ist. —

Sehe man vor Allem, was Wagner will! Er postulirt ein Kunstwerk, welches sich von Hause aus außer Concurrenz aller übrigen stellt. Ich sage es unverholen: Wagner kämpft mit Windmühlen, wenn er gegen den bisherigen Zustand der Oper ernstlich polemisirt. Was geht ihn diese Oper an? Er will sie nicht mehr hören und nicht mehr schreiben. Er verlangt ein Kunstwerk, welches von der Oper so verschieden ist als die Form seines Zukunftdrama's, der Stoff und die Darstellung desselben von allem bisher Dagewesenen nur immer sein können. Er verlangt zu diesem Behufe weiter nichts als einen neuen Kunststyl (wie das für ein neues Kunstwerk nöthig) und eine Generation, die in Folge ihrer gesellschaftlichen Einrichtungen, Erziehung und Bedürfnisse für diesen Kunststyl empfänglich sei (wozu das Kunstwerk in erster Linie natürlich selbst etwas beitragen muß, da die von Wagner zurückersehnte erste Natur der Menschheit einstweilen nur durch Gewinn (Adoptirung) der zweiten — der Gewohnheit — wird ersetzt werden können). — Wie kann nun der specifische Musiker mit diesem Kunstwerke collidiren? Gar nicht; und es sähe übel um Wagner und seine That aus, wenn dies der Fall wäre. Es ist mir noch unbegreiflich woher die Erbitterung der specifischen Musiker gegen Wagner rühren könnte, wenn nicht aus dem Irrwahne, Wagner sei gesonnen, die Sonderkunst als solche aufzuheben, d. h. im Kunkwerke der Zukunft aufgehen zu lassen. Allerdings bildet die Musik in ihrer weitesten gegenwärtigen Aus-

bildung eine Ingredienz des Wagner'schen Kunststyles, aber sie ist darin nicht vielmehr als eine wichtige Farbe auf der Palette des Malers. Wagner hat das Verhältniß der Musik zum Kunstwerke der Zukunft nicht schärfer und aufrichtiger bezeichnen können, als es in „Oper und Drama" geschehen ist, und jedem Unbefangenen ist klar, daß er der heutigen Musik in seinem Kunstwerke keine andere Stellung hat anweisen wollen, als er der griechischen im griechischen Drama angewiesen hätte, wenn er sich in der Lage des Aristoteles befand. — Wagner ist ferner im vollkommensten Rechte, wenn er meint die objective Ausdrucksfähigkeit der Musik in einer Weise erweitert zu haben, von der bei ihr als absolut und in Verbindung mit der noch gebräuchlichen Art von Opernbüchern nicht die Rede sein konnte. Indem er sie als Darstellungsmittel für ein Erzeugniß der auf die ganze ideal und real gesetzte Sinnlichkeit gestellten Phantasie mitbraucht, so öffnet er ihr natürlich einen größern objectiven Wirkungskreis, als wenn er sie zur Vermittlung eines Productes der blos empfindenden auf das Gehör organisirten Phantasie verwendete. Kann es aber dabei seine Absicht sein, die große subjective Wirkungssphäre, die in dem Kunstwerke letzterer Gattung der Musik angewiesen ist, zu schmälern? — Gewiß nicht, weil er sonst geradezu die sinnliche Ausschließlichkeit des Materials, welche in engstem Wechselbezuge zur Organisation des einzelnen Wahrnehmungsvermögens und der auf dasselbe gestellten Phantasie steht, und daher den ersten und wesentlichsten Theilungsgrund der Künste abgiebt, läugnen, d. h. das Unmögliche behaupten würde. — Indem ich nun Wagner's Theorem im Ganzen und Großen annehme, verpflichte ich mich nicht zur unbedingten Anerkennung seiner Verwirklichung ab Seite der Wagner'schen Künstler-Individualität, und zwar schon darum, weil dieselbe sich in ganz nächster Zukunft bereits in die Sackgasse eines fast localen Deutschthumes zu verrennen droht, welche dem Durchdringen der hohen und lebensfähigen Idee, die sie verwirklichen soll, in diejenigen halbgermanischen und romanischen Stämme, die bis anhin mit uns — etwas mehr oder minder — auf derselben Stufe der Kunstentwickelung geblieben sind, durch Ausschließlichkeit des Stoffes und der Form entschieden hinderlich ist, und so die Erreichung des letzten ethischen, socialen Zweckes der Kunst, um die es doch Wagner selbst offenbar am meisten zu thun ist, von vornherein gefährdet. —

Indem ich das höchste einheitlich combinirte Kunstwerk den übrigen mit der Musik zusammengesetzten Kunstwerken und demjenigen der Einzelkunst selbst gegenüber stelle, glaube ich des geschichtlichen Nachweises für die Berechtigung der letztern (der mir übrigens zur Hand ist) hier um so eher enthoben werden zu können, als ich die Begründung derselben so weit sie aus der Organisation der menschlichen Natur erholt zu werden brauchte, oben bereits aufgenommen habe. Es kommt mir nunmehr darauf an, zu untersuchen, wie es mit dem Gebahren des Sonderkünstlers aussehe, den ich unter der ersten der zu beleuchtenden Parteien begriffen habe. — Die Verwendung des Kunstmaterials ist im Laufe der Zeit durch eine Anzahl von Gesetzparagraphen geregelt worden, welche aus der stillschweigenden Convenienz der Practikanten hervorgingen, die sich das Ansehen von Lehrern bei irgend einem der abendländischen Völker erworben hatten, welche in dem ausschließlichen Besitze der Musik als Kunst waren und gewissermaßen noch sind. Diese Gesetze sind zum Theil auf das bloße Belieben ihrer Autoritäten begründet gewesen, waren aber gleichwohl von großem Einfluß auf das was man Styl zu nennen für gut fand. Ihnen verdankte man die seltsame Eintheilung in strengen oder gebundenen, und freien oder ungebundenen, in Kammer-, Kirchen- und Opern- (Theater-) styl, — ihnen auch die ganze gründliche Verhunzung der Grammatik und Syntax, wodurch man in Stand gesetzt ward, alles musikalisch ausdrücken zu können, aber nur nie so, wie man es fühlte. Zum Glücke ist man über diese herrliche Theorie ziemlich hinweg; sie ist nur noch Lehrgegenstand einiger wenigen Conservatoriumsprofessoren, die von jedem praktischen Einflusse auf das Publikum abgesperrt sind. — Was nun jenem Stylunwesen hauptsächlich ein Ende machte, war das Entstehen der Instrumentalsymphonie. — In jeder Sonderkunst ist dasjenige Kunstwerk das vollkommenste, welches sie ohne Beihülfe einer andern Kunst hervorbringt. Da nun die Musik, sofern sie nicht mit der Orchestik oder der Poesie vereint zu einem combinirten Kunstwerke zusammenwirkt, sich durch die blose Vermittlung instrumentaler Körper an das auf sie organisirte Wahrnehmungsvermögen wendet, so mußte dasjenige Kunstwerk in welchem der möglichst höchste, erreichbare Zweck der Sonderkunst — (die erschöpfendste Darlegung der Art und Weise, in welcher das innerste Selbst seiner Subjectivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist, an das Gemüth) — durch den perfectesten und ausdrucksfähigsten Instrumentalkörper, das Orchester verwirklicht werden konnte, auch das vollkommenste Kunstwerk der Sonderkunst sein. — Für dieses Kunstwerk nun paßte aber keiner der hergebrachten

Style, und in ihm fand endlich das durch eine eiserne, stupide Theorie gefesselte Material der Sonderkunst seine Befreiung. — Es ist in der Geschichte keiner andern Sonderkunst erhört, daß ihr genuines Kunstwerk der Zeit nach das letzte gewesen wäre, welches sie erzeugt hätte; eine Thatsache für welche man im vorliegenden Falle den Grund freilich auch mit in dem Umstande suchen muß, daß die abendländischen Völker nicht anders als die hellenischen und orientalischen die Musik vorzugsweise in Combination mit Poesie oder Orchestik kannten, und dann auch in dem eigenthümlichen töchterlichen Verhältnisse, in welchem dieselbe zur Cultur der römischen Kirche stand. — Indeß die Symphonie ist endlich doch da, und Beethoven nichts weniger als ein Mythus. — Habe ich aber das Wesen des esoterischen Gehaltes der Symphonie angegeben, so kann ich ihren exoterischen Darstellungskreis als diejenige Lyrik und Epik (beschreibende Poesie inbegriffen) angeben, deren Objecte in gewissem Sinne zu concret, um der Poesie, oder zu abstract sind, um der bildenden Kunst anheimzufallen. Wenn nun dieser Gehalt bei Beethoven in geheimnißvoller Synthese sich verdichtete, und als einheitliches Product in bestimmtester individueller Form zur Erscheinung gelangte, so geschah es auf unfreiwilligem analytischem Wege, daß sich bei seinen beiden Nachfolgern oder besser Ausläufern der Gehalt sonderte, und mit ihm auch die Darstellungsweise. — So sehe ich in Schumann die Lyrik und die Repreision der Darstellungsmittel durch die Idee, bei Berlioz die Epik und die Neigung zur Verwendung der malenden mithin realeren Darstellungsmittel vorherrschen. In ihrer directen Abstammung von Beethoven liegt die hohe Berechtigung der genannten beiden Kunstfactoren der Gegenwart; in der beziehungsweisen Ausschließlichkeit des Stoffes und der Behandlung die Einseitigkeit derselben. Zur Zeit ist erfahrungsweise erwiesen, daß Schumann und Berlioz (im Großen und Ganzen genommen — natürlich) so ziemlich das einzige Schulemachende in der absoluten Musik sein können; denn was nicht auf diesen beiden Wegen wandelte, gerieth größtentheils auf's Trivium der Unbedeutendheit. —

Ich könnte hier abbrechen, indem ich zur Genüge angedeutet habe, welches mein Standpunkt gegenüber der Partei sein muß, die ich als meine erste Gegnerschaft vermerkte, wenn diese Partei nicht gewohnt wäre auf einen Künstler hinzuweisen, den sie (gar nicht einmal mit Recht) so gerne als Aushängeschild für ihre bequeme Acquiescenz braucht, — ich meine Mendelssohn-Bartholdy. Heute wo die Debatte über das Wesen dieser anomalen Kunsterscheinung füglichst abgeschlossen werden kann, glaube ich dasselbe nicht unrichtig zu bezeichnen, wenn ich es als den durch geistreich-eklektische Benützung alles vorhandenen Kunstmaterials poussirten äußersten formalen Fortschritt der vorbeethoven'schen Periode bezeichne, welcher, haftbar an der Persönlichkeit seines Urhebers, mit diesem stehen und fallen mußte. Ich premire das Wort „formalen" weil es scharf genug den Standpunkt andeutet, von welchem aus sich Beethoven gegenüber jene ehrenhafte Reaction machen ließ, von der übrigens die Großzahl der Mendelssohnianer schlechterdings keine Ahnung mehr zu haben scheint.

Noch übrigt mir, Ihnen zwei Momente flüchtig zu berühren, über welche ich im Laufe meiner Thätigkeit mich genauer auszulassen Gelegenheit finden werde. Sie stehen an den äußersten Extremitäten des Kunstkörpers und fallen mir wohl darum eben noch in die Augen. Das Eine ist die Theorie, daß andere die instrumentale und vocale Virtuosität. — Es ist mir im Hinblicke auf die Bedürfnisse der Gegenwart blos jene Theorie zuläßig, welche nach einheitlichem Principe das Gesammtgebiet der Productionsweise beheilt; ich kann daher den alten Bildungsgang, wornach man sich begnügte, Harmonie und wenn's hoch kam, Contrapunkt à part zu studiren, nicht im mindesten billigen. Die Gesetze der Harmonie (im weiteren Sinne der Modulation) und des Rhythmus (im weiteren Sinne des Periodenbaues) sind für mich nichts weiter als die Normen für die Bewegung einer oder mehrer Melodien in Raum und Zeit des Klanges. Sie sind der kleinste Theil der heutigen Compositionslehre; wie einfacher daher und weniger zahlreich ihre Regeln, desto besser. Ungleich wichtiger sind die Lehren von den Formen (weniger Theorie blos der historisch entwickelten Kunstformen, als der Formbildung selbst), und von der Darstellung für die unmittelbare Wirkung ab Seite der Klangkörper, beziehungsweise die Lehre vom Instrumentiren und Effectuiren, endlich Geschichte und Lehre des Kunststyls. (Man wird hieraus entnehmen können, das mir von sämmtlichen Handbüchern der Compositionslehre das von B. Marx noch am meisten genügen konnte.) Was endlich sonst noch in die Propädeutik des studirenden Tondichters gehört ist eine Polymathie, deren Wesen und Bedürfniß jener Künstler am meisten empfindet, welcher von Haus aus nicht blos fühlt, sondern auch weiß, warum er componiren will. — — Was das Virtuosenthum anlangt, so hat es bei der alten, wie bei der modernen Musik von jeher bestanden, in Folge gewisser äußerer Ursachen sogar bestehen müssen. Es selbst und seine Berechtigung zu negiren ist die bequeme Maßregel von Leuten, welche zu faul sind, sich eine Sache näher anzusehen, bis sie dergestalt davon urgirt werden, daß sie nichts mehr zu thun wis-

sen, als darüber zu schimpfen. Das hier gemeinte Virtuosenthum an sich ist nichts als der Cultus des materiellen Kunstmittels, also zur vollkommenen Erreichung des Kunstzweckes so förderlich als es je die Perfection des Mediums sein kann, durch welches die Idee vermittelt werden soll. Das Virtuosenthum ist aber von Zeit zu Zeit aus der Grenze dieser Bestimmung herausgetreten, und hat sich nicht einmal damit begnügt, sich als Selbstzweck anzusehen, sondern auch den idealen Kunstzweck sich so weit untergeordnet, als es ihm möglich und genehm war. Schon in früherer Zeit hat dieser Umstand sehr wesentliche Folgen gehabt; in unserer Zeit ist dies abermals der Fall gewesen. Es wird sich nur darum handeln zu untersuchen, ob das Virtuosenthum allein an seinen gegenwärtigen Mißverhältnissen zwischen Zweck und Mitteln die Schuld trägt, oder ob nicht ein großes, ich sage jetzt schon mit aller Bestimmtheit, das größere Theil dieser Schuld anderswo zu suchen ist; — jedenfalls werde ich stets dabei bleiben, daß in der Kunst wie in der Natur nichts ohne Bestimmung besteht, und daß wenn gewisse Componisten fortfahren die Bestimmung des technischen Fortschrittes zu verkennen, dieser letztere genöthigt ist, sich seine Bestimmung da zu suchen, wo er sie eigentlich nicht suchen sollte.

Ich bin nicht bemüßigt, Ihnen Eingangs meiner Thätigkeit weitläufiger zu werden, als es hiermit geschehen ist, und ich habe alle Ursache, mich zu entschuldigen, daß ich es nicht „kürzer machte.“ Allein es waren in Vorstehendem eine Anzahl von Sätzen niederzulegen, auf die ich so oft zurückkommen muß, daß ihre zusammenhängende Aufführung umgehen eben so viel geheißen hätte, als der richtigen Würdigung dessen, was ich bei vorkommender Gelegenheit zu sagen habe, geflissentlich einen ordentlichen Hemmschuh in den Weg legen. Ich schließe somit meinen Brief mit der wiederholten Versicherung meines aufrichtig guten Vorsatzes zu Ihrer Verfügung zu sein als

Weimar im Januar 1853. Ihr bereitwilliger

Joachim Raff.

Kammer- und Hausmusik.

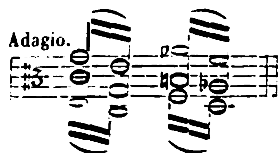
Für Pianoforte und Streichinstrumente.

J. C. Leonhard, Op. 17. Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. — **Leipzig, C. F. Peters. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.**

Wir haben in diesem Quartett weniger gefunden, als wir erwarteten, glauben mit einer solchen Versicherung aber dem Componisten weit eher etwas Angenehmes als etwas Unangenehmes zu sagen: wir trauen ihm nämlich mehr zu, als in der vorliegenden Composition gesucht werden darf. Man findet in ihr zwar durchweg eine sehr fleißige, geschickte und solide Arbeit, sowie eine vollkommene formelle Abrundung der üblichen vier Sätze; was jedoch die musikalischen Gedanken und selbst die Art ihrer Ausführung anbelangt, so darf man sie zwar nicht gewöhnlich, man kann sie aber auch nicht bedeutend nennen. Nun aber macht nicht leicht etwas einen peinlicheren Eindruck, als wenn man eine Menge Kunst an einen Stoff verschwendet sieht, der hierzu gar nicht herausfordert. So finden wir z. B. im sogenannten Durchführungstheile des ersten Satzes der vorliegenden Composition Combinationen von der Art der folgenden:

Violine.
piano molto.
Viola.
Violoncello.
marcato ma p.
u. s. w.

Jede Stimme hat hier ein wesentliches Thema und jedes dieser Themen trat im ersten Theile des Tonsatzes vereinzelt auf, entbehrte aber schon dort jenes charakteristischen und individuellen Gepräges, dessen Mangel am allerfühlbarsten da sich macht, wo die Themen miteinander erklingen: hier hören wir in der That nichts anderes, als ein Gewirre von an sich ganz gleichgültigen Tonphrasen, deren Vereinigung weder ein charakteristisches Gesammttonbild ergiebt, noch auch einer hervorstechenden Einzelnmelodie zum begleitenden Schmucke dient; — und dabei ist diese Gemachtheit nicht einmal rein von gröblichen Fehlern in Bezug auf Stimmenführung: man sehe nur die zahlreichen Octavenfortschreitungen! Will man einmal auf solche Weise verfahren, dann kann man in der That Alles schreiben, und von Ueberfluß ist jeder Contrapunct! Gerade bei dem soliden Hrn. L. müssen Verstöße von obiger Art auffallen: geht sonst in der Regel ja Alles so fein säuberlich bei ihm her — eher zu zahm, als zu wild! — Aber eben so verschiedenartig zeigt sich auch das gegenseitige Verhalten der gewählten Instrumente zu einander: nur zuweilen (wo es ihm eben paßt) scheint der Componist über den ungeheueren Gegensatz sich klar zu sein, der in den Tonwerkzeugen liegt, über die er so harmlos verfügt. Fast immer zwar ist jedes einzelne Instrument seinem allgemeinen Charakter nach behandelt, aber nur zu oft muß z. B. ein längerer einstimmiger Gang im Pianoforte die harmonisch nothwendige vierte Stimme zu dem Streichtrio bilden; oder dieses Streichtrio tritt auf längere Dauer solo auf, aber dem Wesen nach als Quartett oder Quintett; oder die Componirerei auf dem Papiere artet gar bis dahin aus, daß z. E. Violine und Violoncelle auf eine höchst unwirksame Weise Gänge ausführen,



die vor ihnen das Pianoforte mit leidlichem Effect spielte und zu denen jetzt die Bratsche (nach Vorschrift con anima) ein urzopfiges Thema im Style vorsündfluthlicher Violinconcerte erklingen läßt, während die linke Hand des Pianisten langgehaltene einzelne Baßtöne anschlägt und seine rechte (con delicatezza) einige neckische Figürchen auf die Tasten streut. Guter Hr. Leonhard! Und wenn die Bratsche zerschmilzt vor Seele, und die rechte Hand des Pianisten tanzt vor Leichtigkeit; wenn seiner linken Hand Wunder gelingen und der Geiger den vorgeschriebenen vexirenden Fingersatz vom Blatte trifft: diese Ihre Musik wird doch nicht lebendig werden! Dieß ist es auch, was uns gegen das fleißig gearbeitete Werk des Componisten sogleich von vorn herein einnahm und was wir schließlich mit dürren Worten heraussagen müssen: es fehlt im Ganzen der Geist, das wahre Leben, der Schwung, die eigentliche Inspiration! Namentlich zeigt sich das — wie natürlich — im langsamen Satze, während in den schnellen Sätzen es nicht an glücklichen Stellen fehlt und auch ein fortwährender Fluß stattfindet, so daß dieselben einen vollkommen günstigen, nur aber durchaus nicht tiefgehenden Eindruck hinterlassen. Abgesehen jedoch von diesem Mangel der ersten und einzigen Eigenschaft, welche einem Werke der Kunst vollste Berechtigung zu verleihen vermag, muß — wie schon gesagt wurde — die vorliegende Arbeit des Hrn. L. im Allgemeinen als ein gar rühmliches Zeugniß für seine Kenntnisse, wie für seinen Fleiß und sein Kunstgeschick bezeichnet werden.

Das Werk ist „à Monsieur Ferd. Hiller" dedicirt, trotzdem aber sehr überflüssiger Weise in französischer Sprache betitelt. Die einzelnen Instrumentalpartien sind nicht eben schwer, die Behandlung des Pianoforte aber gemahnt mehr an die Hummel'sche als an die moderne Spielweise.

Th. Uhlig.

Bücher, Zeitschriften.

Franz Müller, Ueber Richard Wagner's Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg. Mit Richard Wagner's Portrait. — Weimar, 1853, Jansen u. Comp. 8½ Bogen. Pr. 24 Ngr.

Absolut Neues enthält Franz Müller's Arbeit nicht, aber sie bietet, speciell in Bezug auf Wagners Tannhäuser, insofern einiges Neue, als sie, mit geschickter Behandlung des Vorhandenen, eine ziemlich vollständige Zusammenstellung der Literatur des Sagenkreises über den Sängerkrieg, die heilige Elisabeth und den Tannhäuser (im I. Capitel, S. 9 — 42) giebt, wodurch dem Laien, dem der geschichtliche und sagenhafte Boden von Wagner's Kunstwerk fremd ist, Gelegenheit geboten ist, sich hinlänglich zu orientiren. Wir halten dieses I. Capitel, das mit Fleiß und Uebersichtlichkeit behandelt ist, für den gelungensten Theil der Arbeit, der als Ergänzung zur Liszt'schen Analyse sehr willkommen ist.*) Das II. Capitel

*) Vollständig ist die angezogene, ziemlich umfangreiche Literatur, allerdings noch nicht. Auch bei der Aufzählung der poetischen Bearbeitungen der Tannhäusersage vermissen wir u. A.

(S. 43 — 74) giebt eine detaillirte Beschreibung der dramatischen Anordnung und des dichterischen Gehaltes von Wagner's Drama, mit Anführung eines großen Theiles des Textes. Derartige Skizzen sind bereits mehrere vorhanden, so daß uns dieser Theil der Arbeit als der überflüssigste erscheint.

Der III. Theil der Brochüre (S. 75 — 133) giebt eine Analyse des Werkes, die wir, trotz der Gegenerklärung des Verfassers eine dramaturgische nennen müssen, da sie sich dem Musikalischen ziemlich fern hält, ein Feld, das der Verfasser noch mehr hätte meiden sollen, als schon geschehen, weil dies, wie er selbst gesteht, nicht sein Beruf ist. Die musikalische Kritik (S. 113 — 133) ist offenbar der schwächste Theil des Buches und nimmt sich seltsam genug neben der von Liszt aus, zumal, wo der Verfasser (S. 125) Wagner den Rath ertheilt, er hätte das große Finale des zweiten Actes kürzer machen, weniger declamatorisch und mehr melodiös behandeln sollen! — der größte Theil des III. Capitels bewegt sich auf dem Felde der Dramaturgie, legt den Maßstab des Aristoteles und Lessing an, citirt Schiller (über tragische Kunst) Göthe, Gervinus, u. A. und bezieht sich wiederholt auf Wagner's und Liszt's literarische Arbeiten. Auch dieser Theil ist mehr ein combinatorischer als selbstständiger zu nennen, und enthält, obgleich manches Gute, nicht eigentlich Neues.

Wir würden Müller's Abhandlung einer weit günstigeren Beurtheilung unterwerfen, wenn sie nicht mit ziemlicher Prätension als Buch aufträte. An ein Buch das nicht einmal den Vorzug hat das erste in dieser Weise zu sein, macht man andere Anforderungen, als an Journalartikel! Als solche wäre der Eindruck der Abhandlung sicher ein nachhaltigerer gewesen, so paradox diese Behauptung auch klingen möge.

Die Verlagshandlung hat der Brochüre ein recht gutes Portrait Wagner's (aus früherer Zeit) beigegeben, aber dieselbe im Allgemeinen zu luxuriös ausgestattet. Der Druck ist so weitläufig (30 Zeilen auf der Groß 8ve Seite) daß er sich eher zu Gesang- und Gebetbüchern für altersschwache Augen, als zu einer Brochüre eignet, bei welcher Uebersichtlichkeit zu den Vorzügen gehört. Es scheint das Bestreben vorgewaltet zu haben, den Umfang auszudehnen, denn man hätte das Gesagte ohne Mühe auf vier Bogen, anstatt auf acht bringen können. Dadurch wäre der Preis der Brochüre auch ein mäßigerer geworden, der uns, im Verhältniß zum ziemlich ephemeren Inhalt, als zu hoch erscheinen muß.

Hoplit.

Die Tannhäuserlegende von Heine, (Neue Gedichte, 113, ff.) die charakteristisch genug ist, um wenigstens erwähnt zu werden. — Wie tief übrigens die Tannhäusersage früher im Volksbewußtsein ruhte, zeigt z. B. „der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus, ein Roman aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, in welchem der Verfasser, bei Gelegenheit eines mysteriösen Liebesabenteuers, das Schloß, worin er sich gezwungener Weise aufhält, — ohne weitere Erklärung, und als ob sich das von selbst verstehe, den „Venusberg" nennt
„Woselbst er herrlich traktirt
Und nach acht Tagen von dannen geführt." —

Kleine Zeitung.

Leipzig. 5tes Concert der Euterpe am 22sten Jan. Concert-Ouvertüre (A-Dur) von J. Rietz. Arie aus Rinaldo von Händel, gesungen von Frl. Bleyel. Adagio und Finale aus dem G-Moll-Concert von Moscheles, gespielt von Hrn. L. Brassin. Lied von Netzer und Frühlingslied von Mendelssohn, gesungen von Frl. Bleyel. Phantasie über Themen aus Don Juan von Thalberg, gesp. von Hrn. Brassin. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 2 in D-Dur von Beethoven. — Frl. Bleyel hatte die Gesangsvorträge dieses Concertes in aller Eile und ohne weitere Vorbereitung übernommen, da Hr. Schneider, der ursprünglich singen wollte, daran durch eine plötzlich angesetzte Opernvorstellung verhindert wurde. Frl. Bleyels Leistungen an diesem Abende waren lobenswerth, besonders läßt sich das von dem Liedvortrag sagen. Bei der Händel'schen Arie fehlte es hin und wieder etwas an richtiger Auffassung und Betonung; so sang Frl. Bleyel namentlich die Worte im Recitativ: „mit ew'gen Qualen hält mich gefesselt die grause Macht der Hölle" — nicht mit dem entsprechenden Ausdrucke. — Hr. Brassin zeigte sich als ein recht talentvoller Pianist, der auch bereits einen ziemlichen Grad von Fertigkeit erlangt hat. Wenn Hr. B. auf dem eingeschlagenem Wege weitergeht, wird er gewiß einmal ein recht tüchtiger Virtuos werden. Beide von ihm vorgetragene Compositionen boten dem Pianisten wenig Gelegenheit, sein Talent für höhere Auffassung zu bekunden, doch schien uns solches wirklich vorhanden und wir wünschen bei einem späteren Auftreten des jungen Künstlers mit höher stehenden Werken diese Ansicht bestätigt zu finden. Im Technischen fehlt es Hrn. B. vor Allem noch an Reinheit und Abgeschliffenheit des Spieles. Die Rietz'sche Ouvertüre und die Beethoven'sche Symphonie gingen im Ganzen gut.

Paris im Januar. In der hiesigen Welt der Instrumentenfabrikanten ist in diesem Augenblick viel von einer deutschen Erfindung die Rede, deren Anwendung, wenn der Erfolg der Verheißung des Erfinders entspricht, eine wesentliche Verbesserung der Geigen- und Clavierinstrumente herbeiführen wird. Und das scheint nach den ersten Versuchen wirklich der Fall zu sein, denn man vernimmt darüber folgendes: Das Conservatoir hat dem Erfinder eine Anzahl Geigen und

Violoncells zur Bearbeitung nach seiner Weise übergeben und später dieselben einer Commission zur Prüfung überwiesen, bestehend aus A. Panseron, Baillot, Ed. Monnais, Massart, Alard und Guerin. Der Erfolg war der Art, daß dem Erfinder ein von sämmtlichen Commissionsgliedern und vom Director Auber selbst, der die Commission ernannt hatte, unterzeichnetes und mit dem Insiegel des Conservatoire versehenes höchst günstiges Attest ausgestellt worden ist. Auch sollen noch fernere Versuche vorgenommen werden. Das Geheimniß besteht in der Behandlung des Holzes mittels eines chemischen Präparats, das demselben die Vorzüge des Alters und ungewöhnliche Klangeigenschaften verleiht. So wäre, wie von Einigen versichert wird, eine ordinäre Geige, wie deren als Waare zur Versendung zum Preise von sechs Franken aus den Vogesen so viele kommen, nach der gedachten Behandlung einer andern neuen Geige von 300 Fr. Werth an die Seite gestellt worden. Und nicht allein auf die Resonanzböden der Streichinstrumente, auch auf die der Clavierinstrumente ist jenes Präparat anwendbar und soll deren aus der Erard'schen Fabrik bereits eine gewisse Anzahl zu solcher Präparirung versuchsweise dem Erfinder eingehändigt worden sein. Dieser, ein Baier, Namens Carl Deininger aus München, ursprünglich in ganz anderer Absicht nach Paris gekommen, nemlich von der hiesigen Regierung zur Prüfung einer von ihm ersonnenen wesentlichen Vervollkommnung der Schießgewehre hierher berufen, zu deren Proben ihm das Polygon zu Vincennes zur Verfügung gestellt worden, ist gesonnen, wenn ihm nicht ein reicher Fabrikherr für einen angemessenen Preis sein Geheimniß abkauft, ein Patent darauf zu lösen und mit fremder Hülfe hier selbst eine Fabrik anzulegen oder auch nach England zu gehen um es dort zu verwerthen. Vorläufig hat er sich im Passage Saulnier ein Atelier eingerichtet und dort bereits eine Anzahl Streichinstrumente hergestellt, die in öffentlichen Sitzungen von den Quartettisten Arminguaud, Jacquard, Lalo und Delanney zu Gehör gebracht werden. A. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Am 5ten Febr. fand in Berlin, im Saale des königlichen Schauspielhauses, die fünfte Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle, zum Besten des Wittwen- und Waisenhauses, statt.

Bei der italienischen Oper zu Paris ist so eben Hr. François Gnone, ein Baritonist engagirt worden, der seither in Rom, Florenz und Genua mit glänzendem Erfolge aufgetreten ist.

Im Saale des englischen Hauses zu Berlin, hat ein Frl. Virginie Watrie aus Metz concertirt. Der Referent des „Berliner Modespiegel" bewundert die Dreistigkeit einer jungen Anfängerin, ohne bedeutendes Talent und genügende Ausbildung, sich vor dem Publikum von Berlin hören zu lassen.

Dreyschock's Concert im Apollosaale in Hamburg hat nun stattgefunden und glänzenden Succeß gehabt. Hr. Dreyschock beabsichtigt noch ein Concert im Stadttheater zu geben.

Da trotz aller Bemühungen die Zerwürfnisse Lachner's mit den Mitgliedern der k. Kapelle in München noch nicht beseitigt sind, beabsichtigen die letztern, dem Vernehmen nach während der Fastenzeit einige Concerte unter Direction des k. Kapellmeisters Hrn. Stunz zu geben.

Wilhelmine Clauß hat ihre beabsichtigte Reise nach Petersburg für diesen Winter aufgegeben. Da ihr erstes Concert in Paris so günstigen Erfolg gehabt, wird sie noch einige veranstalten, zur Saison nach London reisen und in einigen Monaten Deutschland besuchen.

B. H. Romberg ist von Hamburg aus nach Berlin gegangen und wird im Saale der Singakademie ein Concert geben.

Hr. Hofmusikalienhändler Bock hat ein Concert zum Besten des Volksdanks für Preußen's Krieger arrangirt. Dasselbe fand unter großem Andrange im Saale des Schauspielhauses statt. „Heil dir im Siegerkranz" von Frdr. Schneider, und „Wenn alle untreu werden" von Hauptmann, bildeten die Glanzpartien desselben.

Frl. Mayer ist in Dresden nun auch als Jessonda aufgetreten und hat bei weitem mehr angesprochen als vorher.

Therese Milanollo concertirt in Potsdam.

In London hat der amerikanische Pianist Mason ziemlichen Beifall gefunden. Er kündigt sich als der erste Amerikaner an, der vor einem europäischen Publikum auftritt.

In Dresden veranstaltet Lipinski in Gemeinschaft mit den HH. Hüllweck, Göring und Kummer (Mitgliedern der k. Kapelle) Quartettunterhaltungen, die zahlreich besucht werden.

Die „Sächsische Constitutionelle Zeitung" enthält einen Bericht aus Chemnitz über das zweite der dort stattfindenden drei Abonnementsconcerte. In demselben ist Schumann's „Manfred" zur Aufführung gekommen und hat Frl. Adelaide Valerius aus Stockholm, die gegenwärtig in Leipzig lebt, darin gesungen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Paris wird die erste Aufführung der Oper „Louise Miller" immer wieder hinausgeschoben kürzlich wegen Indisposition des Sängers Morelli.

In Stuttgart ist zum ersten Male Verdi's „Rigoletto" gegeben worden.

Dorn's neue Oper „Die Nibelungen" wird nächstens im k. Opernhause zu Berlin aufgeführt werden.

Richard Wagner hat die Partitur des „Tannhäuser" in Berlin zurückgenommen, da sich wider seinen Wunsch die Aufführung sehr verzögert.

In Mainz wurde an Mozarts Geburtstag „Don Juan" zum ersten Mal mit den Recitativen des Originals gegeben.

In Frankfurt hat man das Fragment von Mendelssohn's „Loreley" im Stadttheater aufgeführt.

Von Niedermeyer wird in Paris eine neue Oper „Der letzte Tag der Fronde" vorbereitet.

In Hamburg ist die Oper „Gustav oder der Maskenball“, zum Benefiz des Tenoristen Eppich, neueinstudirt worden.

Wagner's „Tannhäuser“ ist mit glänzendem Erfolg in Düsseldorf zum ersten Male aufgeführt worden.

Die Theater-Chronik läßt sich aus Riga schreiben: „am 10ten (22sten) Januar hatten wir zum ersten Mal „Tannhäuser“ bei überfülltem Hause und mit einem Succeß wie noch nie dagewesen.“

In Zürich ist die Oper „Ernani“ zum ersten Male über die Bretter gegangen.

In Königsberg ist eine neue komische Oper Eduard Sobolewski's „Ein Lied als Verräther“ mit Beifall aufgeführt worden. Louis Köhler sagt in der Königsberger Hartung'schen Zeitung“ darüber, daß im Ganzen genommen gegen die frühern Opern des Componisten ein äußerlicher Fortschritt bemerkbar sei, in Bezug auf Maß und Form im Ausdruck wie in der Instrumentation. Das Buch der Oper (von H. Hartung) sei wohlthuend abgerundet und gut versificirt, allein zwischen Umfang und Handlung mache sich ein Mißverhältniß bemerklich da sich die letzte auf einen bloßen Vorfall beschränke. Von einzelnen Nummern der Oper wird ein Lied im ersten, und eine Arie im zweiten Act besonders hervorgehoben. Zum Schlusse macht der Referent geltend, daß das Intresse immer wieder auf die specifische Musik hingelenkt wird, was natürlich nicht in der Ordnung ist.

Der Prophet ist in Florenz zum ersten Male gegeben worden. Die italienischen Zeitungen bieten ein ganzes Wörterbuch Epitheta auf, um die Vortrefflichkeit des Werkes ins rechte Licht zu setzen.

Adam's „Giralda“ ist auf dem Friedrich-Wilhelmstädter Theater zum ersten Male gegeben worden.

Im Kroll'schen Theater zu Berlin wird eine Operette von Marschner „Geborgt“ einstudirt.

Todesfälle. Dresdner Blätter berichten den Tod des jungen Componisten Rudolph Beyer, welcher sich dem Publikum erst kürzlich durch die Aufführung seiner Musik zu Otto Ludwig's „Maccabäer“ bemerklich gemacht. Der Verstorbene war ein Schüler des Leipziger Conservatoriums.

In Dresden starb am 28sten Januar der Violoncellist Schubert von der k. Kapelle.

Literarische Notizen. Der deutsche Componist und Musiklehrer P. M. Wolsieffer in Amerika, welcher sich um die Pflege deutscher Musik viel Verdienste erworben hat, gab so eben eine „Singlehre für Schulen“ (zugleich in deutscher und englischer Ausgabe) heraus.

O. Alexander Banck in Dresden giebt ein neues „Kunst-Journal“, für kritische Mittheilungen aus dem Kunstleben der Gegenwart, heraus. Dasselbe scheint indeß meist auf die bildenden Künste Rücksicht zu nehmen.

Von Louis Köhler erscheint binnem Kurzem, im Verlag von J. J. Weber zu Leipzig, ein Werk: „Die Melodie der Sprache“.

Vermischtes.

Mit Frau Henriette Sontag concurirt gegenwärtig in New-York die beliebte Alboni als Regimentstochter. Die Sontags-freundlichen Blätter nennen dieselbe einen weiblichen Falstaff und erzählen, daß sie sich eine große Trommel anschnallen ließ und zum Vergnügen des Gallerienpublikums einen brillanten Wirbel auf derselben schlage. Auf welche schwindelnde Höhe neuerdings der Sontagsenthusiasmus in Amerika gediehen ist, dafür spricht die in New-York erscheinende „Musical Rewiew“ von C. M. Gady, auf deren Titelvignette die Portraits Beethoven's — und Henriette Sontag's vis a vis prangen, vermuthlich als „Repräsentanten höchster menschlicher Kunst“.

Kürzlich wurde die „Antigone“ mit Mendelssohn's Musik in Dublin gegeben. Die Sache sprach so sehr an, daß von Parterre und Gallerie am Schlusse Verfasser und Componist gerufen wurden. Vergeblich suchten einige unterrichtete Leute den Enthusiasten begreiflich zu machen, daß beide todt — ja der Verfasser es schon länger als zweitausend Jahre sei; Paddy ist hartnäckig und ließ sich nicht von seinem Vorsatze abbringen. Zuletzt erschien der Director, versicherte, daß die Gerufenen nicht anwesend seien, aber Sorge getragen werden solle, durch die öffentlichen Blätter sie von der widerfahrenen Ehre zu benachrichtigen. Wir würden dazu einige Zeitungen orthodoxer Richtung vorschlagen, da diese doch bekanntlich in directer Verbindung mit dem Himmel stehen.

Die „Gazette Musicale“ meldet, daß den 17ten Februar in Paris eine Hauptversammlung der „Association der Musiker“ stattfinden werde.

Auber hat zur Vermählungsfeier Napoleon's eine große Cantate, zu der Mery den Text geliefert, componirt. Bei der kirchlichen Feier in Notre-Dame wurde außerdem eine Messe Auber's aufgeführt, bei welcher fünfhundert Personen mitwirkten.

Die Mitglieder des k. k. Hofoperntheaters in Wien haben ihrem bisherigen Director Hrn. Franz v. Holbein einen silbernen Becher überreicht.

Im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin wollte neulich Dr. Lindner über die „Geschichte der Oper“ lesen, wurde aber durch plötzliche Heiserkeit gehindert. So geht dies Opernübel sogar auf die Geschichtsschreiber über.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 2, S. 13 (in der Recension über das Choralbuch von Frantz). Sp. 1, Z. 10 v. u. statt: die Zwischenspiele sind kurz und unbedeutend, die Zw. sind kurz und einleitend. — Nr. 3, S. 22, Sp. 2 lies



S. 22, Sp. 2, Z. 2 des letzten Absatzes statt Strafe lies: Strofe. — Nr. 5, S. 51, Sp. 2, Z. 3 v. u. statt als lies das. — In der Besprechung von „Franz Liszt, Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser" in Nr. 6 lese man S. 60, Sp. 1, Z. 2 v. o. nicht Theodor Mundt, sondern „Adolph Stahr, in seinem Tagebuch aus Weimar und Jena".

Notiz. Hierbei Titel und Register zum 37sten Band der Zeitschrift.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen rc.

C. Sobolewski, Domine salvum fac regem. **Für S. Maj. den König Friedrich Wilhelm IV. componirt. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann.** 15 Sgr.

Ein in einfachem Kirchenstyl gehaltenes Tonstück, in dem der Componist zwar wenig Neues und Eigenthümliches giebt, und vermöge der beschränkten Form dies auch nicht leicht vermöchte, das aber von guter Wirkung sein wird und Gesangvereinen mit gemischten Chor zu empfehlen ist.

Concertmusik.

Arrangements.

W. A. Mozart, Symphonien für das Pianoforte zu vier Händen. Nr. 8. A-Dur, arr. von F. X. Gleichauf. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr.

Ein geschicktes und geschmackvolles Arrangement einer wenig bekannten Symphonie des Meisters, das die beste Empfehlung verdient.

L. v. Beethoven, Op. 68. Symphonie pastorale Nr. 6 à grand Orchestre. Arrangement pour Piano, Violon et Violoncelle par C. G. Belcke. **Leipzig, Breitkopf u. Härtel.**

Dieses Arrangement ist mit Verständniß und großer Kenntniß der Mittel gemacht und kann demnach als eine erfreuliche Bereicherung des Repertoir's häuslicher musikalischer Kreise angesehen werden.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Louis Köhler, Die schönsten Opern-Melodien in moderner Uebertragung für das Pianoforte. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. 5tes und 6tes Heft, à 12½ **Sgr.**

Vorliegende Hefte dieser interessanten Sammlung enthalten die Arie des Orpheus aus „Orpheus und Eurydice", die große Arie der Leonore aus „Fidelio", Arie aus „Iphigenia in Aulis", den Marsch aus „Fidelio", Arie der Clitemnestra aus der „Iphigenia", und das Duett zwischen Leonore und Florestan aus „Fidelio". Die Bearbeitung dieser Tonstücke ist eben so gelungen als in den ersten Heften, und Spieler von tüchtiger Fertigkeit und künstlerischem Verständniß werden sich an diesen Transscriptionen erfreuen können.

Duetts, Terzetts rc.

A. F. Riccius, Op. 15. Drei ernste zweistimmige Lieder für Sopran und Alt. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 **Sgr.**

Es verdienen diese Lieder um so mehr empfohlen zu werden, da es nicht allzuviel gute zweistimmige Compositionen giebt. Sie sind in der diesem Genre entsprechenden einfachen Form gehalten; sie haben natürlichen Fluß in den Singstimmen und eine nicht schwierige Begleitung, die sich über das gewöhnliche erhebt. Als besonders gelungen müssen wir das dritte „Seufzer" mit lateinischem und deutschem Text bezeichnen, das in einer etwas erweiterten Form auftritt und den religiösen Text entsprechend wiedergiebt.

Arrangements.

W. A. Mozart, Deux Sérénades pour 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons arrangées pour le Pianoforte à 4 mains par Jules André. **Nr. 1, 2.** à 1 **Fl. 48 Kr.**

Die Verlagshandlung hat sich mit Veröffentlichung dieser Mozart'schen Werke in einem lobenswerthen Arrangement alle Verehrer des großen Meisters zum Dank verpflichtet. Diese beiden Serenaden werden in häuslichen Kreisen, in denen man noch Sinn für das wahrhaft Schöne hat, bald eingebürgert sein.

Instructives.

Für Pianoforte.

F. X. Chwatal, Op. 92. Methodisch geordnete Pianoforte-Schule für das zarte und reifere Jugend-

alter. **Magdeburg, Heinrichshofen. 6te Lieferung, 25 Sgr. netto. Compl. 3 Thlr.**

Wir haben bereits bei Erscheinen der früheren Lieferungen dieses Werkes lobend gedacht und auch die vorliegende beweist die Umsicht und Erfahrenheit des Verfassers. Diese letzte Lieferung enthält die Abschnitte 45 bis 61, in denen die Rede ist: von dem Gebrauch der Pedale, vom Arpeggio, von der chromatischen Tonleiter, vom wiederholten Anschlag einer Taste und dem Legato in Terzen- und Sextengängen, von der Sextole, von den Sprüngen, vom Abgleiten der Finger, vom Vertauschen der Finger auf einer zu haltenden Taste, von der gleichzeitigen Ausführung zwei- und dreigliederiger Notengruppen, vom Glissando, von den Verzierungspassagen, vom gleichzeitigen Gebrauche zweier Finger auf einer Taste, von der Applicatur mehrstimmiger Legatosätze, von den guten und schlechten Tacttheilen, von der Synkope, vom Vortrage und von der Art zu studiren. Die beigegebenen Uebungen und Beispiele entsprechen ihrem Zwecke. In einem Anhange giebt der Verfasser eine kurze Beschreibung der einzelnen Theile des Instrumentes, einige Andeutungen über dessen Geschichte, einige Worte darüber, wie ein Instrument gehalten werden muß und ein Verzeichniß von Werken, die beim Unterrichte brauchbar sind, zum Schlusse endlich eine Erklärung der gewöhnlichsten italienischen Kunstausdrücke.

F. X. Chwatal, Op. 104. Achtzehn kleine melodische Stücke mit stillstehender rechter Hand für das Pianoforte. Zur Weckung des rhythmischen Gefühls und Befestigung einer sicheren Handhaltung. Ein Supplement zu jeder Clavierschule. Magdeburg, Heinrichshofen. 12½ Sgr.

Dies Werkchen entspricht dem auf dem Titel angegebenen Zweck und sei deshalb Lehrern wie Lernenden empfohlen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. X. Chwatal, Op. 102. Volksmelodien zum Gebrauche beim ersten Unterricht für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet und mit instructiven Variationen versehen. Magdeburg, Heinrichshofen. Heft 2. 10 Sgr.

Was wir bei Besprechung des ersten Heftes dieses Werkchens sagten, können wir hier nur wiederholen: der Verfasser hat es verstanden, die Volksmelodien zu zweckmäßigen Uebungen umzugestalten und somit neben dem instructiven Zwecke auch den erreicht, der Jugend eine angenehme Unterhaltung zu gewähren.

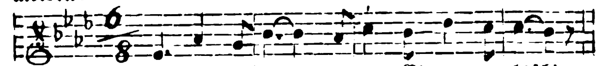
Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Wilh. Meyer, Op. 1. Mignon. Gedicht von Göthe, für Mezzo-Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. 8 gGr.

Wilh. Meyer, Op. 2. Gieb Dich zur Ruh, von W. Sostmann — Wie blickst Du hell, von Hoffmann v. Fallersleben, für Mezzo-Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. 8 gGr.

Der Componist strebt nach dem Besseren, freilich bleibt es bis jetzt nur noch beim Streben. Von einem bedeutenderen Schaffungsvermögen haben wir in diesen beiden Werkchen noch wenig finden können, doch mag dieser Mangel vielleicht seinen Grund in der Unfreiheit haben, mit welcher sich der Componist in der von ihm nicht vollständig beherrschten Form bewegt. Durch fortgesetzte Arbeiten im Liedfache und ernstes Studium der hervorragenden Meister der neueren Zeit hierin, wird es ihm jedoch möglich werden, bei späteren Werken das Rechte zu treffen. Unfehlbar wird er dann auch zu der Ueberzeugung kommen, daß unmotivirte Textwiederholungen einem übrigens gutem Liede nur schaden können. Ebenso möge er bei ferneren Productionen Declamationen wie folgende vermeiden:



Man fühlt sich da versucht zu fragen: „Was für Citronen?"

C. Sabbath, Zwei Lieder. Gedichte von Geibel, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 10 Sgr.

Diese beiden Lieder heißen: „Frieden" u. „O weißt Du, was den wilden Schwan". Sie sind gut empfunden und sangbar, werden also deshalb und da sie ganz anspruchslos auftreten, von Sängern mit unverdorbenem Geschmack gern gesungen werden. Die Pianofortebegleitung ist einfach, doch nicht trivial. Wünschenswerth wäre es, wenn der Componist die Textwiederholungen, die nur der musikalischen Abrundung wegen vorhanden zu sein scheinen, vermieden hätte.

Aug. Lesimple, Op. 2. Nr. 1. Holdliebchens Auge. Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianofortebegleitung. Cöln, Schloß. 5 Ngr.

Ein einfaches, hübsches und sangbares Lied mit ebenso einfacher, doch nicht interesseloser Begleitung.

J. C. Metzger, Op. 18. Mariechen. Ballade vom Freiherrn v. Zedlitz, für Alt oder Bariton mit Begleitung des Violoncell und Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr. Mit Begl. des Pianoforte allein 10 Ngr.

Es ist dies ein Werk, dem man irgend eine höhere Bedeutung nicht zuerkennen kann, wenn sich auch ein gewisses Geschick in der Handhabung der Mittel nicht läugnen läßt. Dem Componisten scheint es nicht gegeben zu sein, einen so tragischen und innigen Stoff gehörig zu bewältigen. Er umwebt daher das sinnige Gedicht mit althergebrachten, von den Wiener und süddeutschen Liedercomponisten gewöhnlichen Schlags schon zum Ueberdruß ausgebeuteten Floskeln, macht

nur Musik, vermag aber nicht den Geist der Dichtung zu fassen und musikalisch wiederzugeben.

J. W. v. Ehrenstein, Op. 1. Drei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme. Dresden, Brauer. 10 Ngr.

— — —, Op. 3. Album-Blätter. Nr. 6. Ich stand in dunklen Träumen, von Heine, für Bass oder Bariton mit Pianoforte. Ebend. 7½ Ngr.

Zwischen diesen beiden Werken ist bezüglich des geistigen Inhaltes als auch der Handhabung der Mittel ein bedeutender Abstand, der im Widerspruche mit den Opuszahlen steht. Während die „drei Gesänge" noch einen durchaus dilettantischen Anstrich haben, und nicht höher stehen, als die Lieder eines Proch oder Krebs, zeigt Op. 3 einen ungleich höheren Grad von geistiger, und musikalischer Entwicklung, zu welchem Fortschritt wir dem Componisten nur Glück wünschen können. Op. 1 ist ein Werk aus des Componisten erster Jugend und zwischen ihm und dem Op. 3 mag wohl eine Reihe von mehreren Jahren liegen. Das Heine'sche Lied ist gut aufgefaßt und mit Kenntniß der Singstimme und des Instrumentes geschrieben. Es wird Allen, die mehr als oberflächlichen Genuß suchen, eine willkommene Gabe sein.

Duetts, Terzetts rc.

A. Jungmann, Op. 17. Laue Lüftchen tragen Klänge. Duett für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Bachmann. 8 gGr.

Ein gefälliges und mit Kenntniß der Singstimme geschriebenes Werkchen. Die Melodien sind frisch und einfach, wenn auch nicht immer neu, die Pianofortestimme leicht und nur begleitend. Störend sind zu häufige Textwiederholungen, welche dem hübschen vom Componisten selbst verfaßten Gedichte eben so wie der Musik Eintrag th

---

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 8. Den 18. Februar 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. Brendel.

Als der größte und folgenreichste Gedanke Wagner's, als der Mittelpunkt seiner gesammten Anschauung erscheint die Idee des Kunstwerkes der Zukunft. So Folgenschweres ist darin enthalten, daß eine neue Welt sich vor uns aufthut, eine Wendung ist damit bezeichnet, welche dem gesammten Kunstschaffen weiterhin eine durchaus veränderte Gestalt verleihen wird.

Es darf nicht auffallen, daß ein Gedanke, welcher bestimmt ist die künstlerischen Fragen der Gegenwart und Zukunft zu lösen, anfangs mit Befremden, ja mit dem heftigsten Widerstreben aufgenommen wurde. Die Bedeutung desselben war dem allgemeinen Bewußtsein noch so wenig aufgegangen, daß der erste Eindruck nur der eines gewaltigen Erstaunens sein konnte. Allen in den bisherigen Vorstellungen Festgebannten erschien die Idee einer Vereinigung der Künste als ein unausführbares Hirngespinnst. Die wunderlichsten Vorstellungen wurden ausgesprochen, die seltsamsten Mißverständnisse darüber durch die Presse verbreitet. Die Vertreter der Sonderkunst aber, tiefer blickend, wehrten sich, in dem richtigen Bewußtsein, daß das Kunstwerk der Zukunft die bisherige Isolirung, jenes Streben einer jeden Kunst, sich auf Kosten der anderen zu erheben, vernichtet.

Schon ist indeß eine Wendung eingetreten, schon hat der ununterbrochene fortgeführte Kampf einen sehr bemerkbaren Umschwung herbeigeführt. Auch jetzt zwar ist man noch weit entfernt von einem sicheren Verständniß, und die verschiedensten, widersprechendsten Auffassungen werden kund gegeben. Selbst bei denen, welche von der Wahrheit des Grundgedankens überzeugt sind, selbst bei den inniger Vertrauten finden sich noch sehr viele Differenzen, und es ist kaum zu viel gesagt, wenn man annimmt, daß bezüglich des Specielleren überhaupt noch keine Einheit der Ansicht vorhanden ist. Insbesondere ist es eine abweichende Meinung, welche allgemein ausgesprochen, unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Den Meisten erscheint in dem Kunstwerk der Zukunft die Vereinigung der Künste zu sehr bevorzugt, die besondere Existenz derselben aber, die sie zu wahren wünschen, ganz vernichtet. Sie anerkennen den Fortschritt, der in der Vereinigung enthalten ist, glauben aber daneben ein isolirtes Bestehen der einzelnen Künste festhalten zu müssen. Man ist empfänglicher geworden für die Idee einer Hingabe an das Ganze, kann sich aber mit einem völligen Aufgeben des Einzelnen an dasselbe nicht befreunden. Auch in dem

Aufsatz, welcher zu den gegenwärtigen Erörterungen den äußeren Anstoß gegeben hat, in der Mittheilung J. Raff's in der vorigen Nr. dieser Bl., wird etwas Aehnliches ausgesprochen, auch hier begegnen wir einer Wahrung der angeblichen Rechte der Sonderkunst! —

Auch jetzt demnach ist man noch weit entfernt von einer Einigung der Ansichten! Das aber ist gewonnen, daß das anfängliche Befremden überwunden ist. Das Terrain wurde erobert, die Grundlage für das neue Gebäude errungen. Die Ueberzeugung von der Größe und Tragweite des Gedankens ist allmälig der Ahnung aufgegangen. Man fühlt daß eine reiche Welt der Erkenntniß und des künstlerischen Schaffens entdeckt ist, man ist willig den näheren Berichten über dieselbe die Aufmerksamkeit zuzuwenden. Insbesondere haben wir Ursache mit den Musikern zufrieden zu sein, da die Begabteren derselben, nachdem die ersten Kämpfe vorüber, in ihrer Mehrzahl schon um das neue Panier sich zu schaaren beginnen, während die Schriftsteller in der Regel noch mit weit größerer Starrheit an den bisherigen Vorstellungen festhalten. Was Musik und speciell die Oper betrifft, sind freilich auch die Erfahrungen besonders schlagend. Das Schicksal aller neueren deutschen Opern, der regelmäßige Fall derselben, wenn sie überhaupt irgendwo zur Aufführung kamen, und im Gegensatz hierzu die Begeisterung für Wagner's Werke an allen den Orten, wo man durch entsprechende Darstellung zu näherer Vertrautheit gelangte, müssen dem Befangensten die Augen öffnen, und die Ueberzeugung erwecken, daß wir auf dem bisherigen Wege nicht mehr weiter gelangen können.

Es kommt daher jetzt darauf an, die genauer eingehende Erörterung zu beginnen; es ist jetzt der geeignete Moment, den Kernfragen näher zu treten, es ist die Aufgabe, die divergirenden Meinungen durch die richtige Auffassung der Sache zu einen. Dabei bin ich weit entfernt, schon jetzt etwa die hierher gehörigen Untersuchungen abschließen zu wollen; es ist im Gegentheil der Zweck dieses Aufsatzes, die Debatte anzuregen.

Zunächst und hauptsächlich liegt die Ursache der zur Zeit noch so sehr auseinandergehenden Auffassungen in dem Umstand, daß die Frage nach dem Verhältniß der Einzelkunst zum Gesammtkunstwerk überhaupt noch nicht zur Erörterung gekommen ist. Andererseits trägt vielleicht auch die Darstellung Wagner's einige Schuld, eine Schuld jedoch, für die er durchaus nicht verantwortlich zu machen ist. Auch meiner Ansicht nach hat Wagner das Gesammtkunstwerk etwas zu sehr accentuirt und ist — jedoch nur scheinbar, wie sich später zeigen wird — den einzelnen Künsten etwas zu nahe getreten. Ich finde dies indeß so natürlich, daß ich mich wundern würde, wenn es anders wäre. Wagner spricht als Entdecker und muß darum allen Nachdruck auf seine Idee legen, schon aus dem subjectiven Grunde, weil diese ihn am meisten erfüllt, abgesehen von dem anderweiten Umstand, daß solche Schroffheit nothwendig ist, wenn einem Neuen überhaupt Folge gegeben, wenn dasselbe in seiner Bedeutung hervortreten soll. Hierzu kommt, daß das Kunstwerk der Zukunft der abgeschlossenen Entwicklung der Einzelkünste gegenüber jetzt das unendlich Wichtigere ist. Die besondere Existenz derselben muß dagegen so untergeordnet erscheinen, daß diese Seite in einer ersten Darstellung der Sache nothwendiger Weise zurücktreten muß.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst den Grundgedanken des Kunstwerkes zu Zukunft. Das getrennte Bestehen der einzelnen Künste war bisher berechtigt, die geschichtliche Entwicklung hatte dasselbe mit Nothwendigkeit herbeigeführt. Es ist Großes und Herrliches innerhalb dieser Isolirung erreicht worden, die einzelnen Künste haben ihre höchste Wirkungsfähigkeit entfaltet. Dem ohngeachtet ist diese Entwicklung nur ein umfassender Durchgangsmoment gewesen, bestimmt eben, die einzelnen Künste bis zu dem höchsten Grad ihrer Leistungsfähigkeit zu steigern. Das Ziel ist eine Wiedervereinigung, schon gegeben in Griechenland und jetzt wieder zu erreichen auf höherer Stufe und mit unendlich reicheren Mitteln. Der weitere Fortgang kann jetzt deshalb nur darin bestehen, daß die Einzelkünste, wie sie bisher um den Vorrang stritten und auseinander strebten, jetzt in gegenseitiger Liebe und Bescheidenheit sich nähern, sich je nach Bedürfniß einander unterordnen, zu einem Ganzen sich einen. Das Gesammtkunstwerk erscheint demnach als das alle bisher getrennten Elemente in sich befassende und einende, die darin ihren Untergang, aber zugleich ihre Auferstehung und Verklärung finden. Das Gesammtkunstwerk, das Drama, ist die Kuppel, welche sich über dem Ganzen wölbt, es ist das Größte und Mächtigste, und wenn bisher die Sonderkunst die gewaltigsten Wirkungen hervorbrachte, so verschwinden diese vor dem allumfassenden Eindruck, den die Totalität der Künste hervorzurufen im Stande ist.

Mit den Schriften Wagner's Vertraute kennen seinen Ausgangspunkt, den er vom griechischen Drama nimmt, wissen, wie derselbe durch die Betrachtung der weiteren geschichtlichen Entwicklung der Künste die Nothwendigkeit des Kunstwerks der Zukunft deducirt.

Der griechischen Welt trat die christliche als Gegensatz gegenüber, in ihrer frühesten Gestalt einseitig wie jene, bestimmt das andere Extrem zur Geltung

zu bringen. Erblicken wir dort die Herrschaft des Natürlichen, so hier einen ausschließlichen Spiritualismus; dort ist die sinnliche, reale Welt die Basis, hier ein Reich des Geistes, nicht von dieser Welt, das zunächst eine negative Stellung gegen die frühere Stufe einnimmt. Seit einer Reihe von Jahrhunderten schon ist deshalb das Bestreben mehr und mehr hervorgetreten, diese beiden einseitigen Weltgestalten in einer höheren, dritten aufgehen zu lassen. Wir sehen, wie die neuere christliche Welt darauf hinarbeitet, die frühere Einseitigkeit zu ergänzen, den griechischen Standpunkt wieder in sich aufzunehmen, die errungene innere Unendlichkeit durch den Reichthum die Wirklichkeit zu erfüllen. Es darf, um sogleich eine nähere Vorstellung von diesem durch die neuere Geschichte hindurchgehenden Zuge zuerwecken, nur an Göthe's Beispiel, an dessen innere Entwicklung, an die griechische Epoche desselben erinnert werden.

Auch bei Wagner haben wir eine ähnliche Wendung, einen ähnlichen Anschluß an Griechenland, mit dem Unterschied jedoch, daß in Folge einer fortgeschrittenen Zeit hier die Aufnahme des Antiken mit entschiedenerer Consequenz und in höherer Weise vollbracht uns entgegentritt, daß dort die Gegensätze immer nur bis auf einen gewissen Grad versöhnt sind, sich zum Theil noch einander ausschließen, während hier das Fremde mit Nothwendigkeit aus unserer eigenen Entwicklung hervorgeht, so daß es aufgehört hat ein Fremdes zu sein. Die Idee einer Vereinigung der verschiedenen Künste wie sie im griechischen Drama, der getrennten Entfaltung in der christlichen Zeit gegenüber, vorhanden war, ist deshalb ein nothwendiges Ergebniß der geschichtlichen Entwicklung.

Es ist indeß hier nicht meine Absicht, auf den angedeuteten Zusammenhang, die durch die immer tiefere Einigung mit Griechenland begründete Nothwendigkeit des Kunstwerks der Zukunft, auf eine von dem Gegenwärtigen weiter abliegende Betrachtung näher einzugehen; nur an die bezeichnete Consequenz sollte erinnert werden, um im Eingange sogleich auf das auch nach dieser Seite hin Berechtigte, geschichtlich Wohlbegründete, der Wagner'schen Idee hinzudeuten.

Ich beschäftige mich jetzt mit dem, was für den Künstler zunächst in Frage kommt, und hier handelt es sich vor allen Dingen um die Einsicht, daß die Eindrucksfähigkeit des Gesammtkunstwerkes gegenüber den höchsten Wirkungen der Sonderkünste eine unendlich gesteigerte ist, daß vor ihm diese, wenn auch noch so mächtigen, doch stets einseitigen Wirkungen verschwinden müssen.

(Fortsetzung folgt.)

Einige Bemerkungen über den Wohlbekannten

bei Gelegenheit seiner

Fliegenden Blätter für Musik. *)

Erster Artikel.

Mephisto. Wie findest Du die zarten Thiere?
Faust. So abgeschmackt, als ich nur Jemand sah!
Mephisto. Nein, ein Discours wie dieser da,
Ist grade der, den ich am liebsten führe!
(Zu den Meerkatzen)
So sagt mir doch, verfluchte Puppen,
Was quirlt Ihr in dem Brei herum?
Meerkatzen. Wir kochen breite Bettelsuppen.
Mephisto. Da habt Ihr ein groß' Publikum!

Angenehmer hätte uns der Verleger der „Musikalischen Briefe" nicht überraschen können, als daß er, aufgemuntert durch den guten Absatz, den die „Musikalischen Briefe" im „großen Publikum" gefunden haben, eine neue Speculation unternimmt, um uns die Wahrheit, die er im vorigen Jahre Bändeweise in die Häuser brachte, (Vergleiche Band 36. Nr. 14 und 15) jetzt bedächtiger Bogenweise genießen zu lassen. Man hat leider so viel mit Halbwahrem und Mittelgut zu thun, welches weder warm noch kalt macht, daß eine Erscheinung, wie der „Wohlbekannte", welcher die Tinte nicht halten kann, um als Menschheitsbeglücker in Folio aufzutreten, ein wahrhaftes Phänomen ist. Wir wollen versuchen, diesem „Schrecken aller Journale" diesem „Erbfeind der musikalischen Kritik" die Löwenhaut abzuziehen, um seine wahre Gestalt kennen zu lernen.

Zuvor wollen wir aber unsere Hände in Unschuld waschen — weil er der angreifende Theil ist, nicht wir — und uns die ganz natürliche Frage erlauben: „Was ist Wahrheit?" — Der Wohlbekannte ist nicht etwa so bescheiden, im Voraus zu bemerken, daß er glaube oder hoffe auf dem richtigen Wege zu sein, der zur Wahrheit führen könne. Alles was sein erhabenes Selbstgefühl ihm einzugestehen erlaubt, ist im Wahrheits-Programm mit den Worten ausgesprochen: „Er habe nie behauptet, allein im Besitze der Wahrheit, oder ihr erster und alleiniger Entdecker zu sein."

Wenn Einer heute aufträte, und vorgäbe, den Stein der Weisen gefunden zu haben, „obgleich er

*) Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von dem Verfasser der „Musikalischen Briefe". 1stes Heft. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1853.

nicht behaupten wolle, daß er allein im Besitze oder der erste und alleinige Entdecker desselben sei" — wie würde man ihn wohl nennen? — Unsere Zeit verbrennt solche Hexenmeister nicht mehr — sie schickt sie in's Narrenhaus! — denn glücklicher Weise gehören die Individuen, welche eine so große Portion Selbstüberschätzung besitzen, daß sie behaupten, die Theorie und Praxis der Kunst durch ihre höchst eigenen Ansichten erledigen zu können, oder mit anderen Worten die absolute Wahrheit gefunden zu haben, nur zu den pathologischen Erscheinungen. Wollte ein Künstler oder Philosoph überhaupt dergleichen aufstellen, so hätte er damit direkt bewiesen, daß er eben kein Künstler oder Philosoph sei. Wir erfahren also auf diese Weise, was der „Wohlbekannte" nicht sein kann, nämlich weder Künstler, noch Philosoph; und wir haben nur zu untersuchen, was der „Wohlbekannte" denn eigentlich ist.

Durch Bücher zu polemisiren und durch Brochüren Propaganda zu machen, ist offenbar viel nachhaltiger und allgemeiner, als, durch Journale zu wirken. Der „Wohlbekannte" weiß das sehr gut, braucht also den Kunstgriff, seine Journalartikelchen und Papierschnitzel zu sammeln, in Bücher binden zu lassen und somit jeden Buchhändler zum Colporteur seiner Wahrheit zu machen. Die „Fliegenden Blätter" sind Nichts, als ein verhaltenes Journal, das bestimmt ist, permanente Opposition gegen die vorhandenen musikalischen Zeitschriften zu machen! — Das ist auf den ersten Blick klar. Man braucht nur die, aus 13, von einander ganz unabhängigen Nummern zusammengesetzte Mosaik der ersten vier Bogen zu betrachten, deren Gehalt und Zusammenhang weder vermehrt, noch vermindert wird, ob diese Herzensergießungen wöchentlich bogenweise, oder, wie der Prospekt zeigt, „im zwanglosen Heften, in unbestimmter Zeitfolge und verschiedener Bogenzahl" (eine schöne Aussicht für die Zukunft!) ausgegeben werden. Wir haben es also mit einem neuen musikalischen Journal zu thun, geschrieben und redigirt von einem Einzelnen. Das wäre ganz in der Ordnung, und könnte Nichts schaden, wenn nur einestheils das Journal als solches sich kund gäbe, und anderntheils die Person des Redacteurs wenigstens vor Widersprüchen mit sich selbst, vor Charakterlosigkeit und Inconsequenz sichern könnte.

Nun ist aber bekannt, daß der „Wohlbekannte" ein entschiedener Verächter der musikalischen Journale nnd ein erklärter Feind aller Journalkritik überhaupt ist. „Denn — sagt er in seinen „Musikalischen Briefen" — „ehe die verderbliche Macht der Journale nicht gebrochen ist, ehe die frühere, unschuldige und unbefangene Zeit des Kunstschaffens und Kunstgenießens nicht wiederkehrt, wird auch die Productionskraft nicht in der Frische, Jugendkraft und Jungfräulichkeit erscheinen, wie in früheren Zeiten."

Diese „unbefangene Zeit des Kunstgenießens" und „die unschuldige Zeit der jungfräulichen Productionskraft (ein kostbarer Ausdruck!) hat aber in den, für den Verfasser allein giltigen musikalischen Perioden gar nicht existirt! Seit Anfang des vorigen Jahrhunderts zieht sich ein fortwährender literarischer Kampf durch die musikalische Entwickelung und geht derselben sogar theilweise voraus. Von Händel und Mattheson, von Bach und Scheibe bis zu Wagner und — dem „Wohlbekannten" (viel Ehre für ihn, daß wir ihn mit Mattheson vergleichen) eine ununterbrochene Kette in der Literatur, die anfangs sich in Büchern ausbreitete, aber schon seit einem Jahrhundert auf die Journale überging. Der „Wohlbekannte" weiß wohl nicht, daß Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven und Weber mit Gegnern zu kämpfen hatten, die sich für eben so „wohlbekannt" und „wohlberechtigt" hielten, als dieser neueste Wahrheitsapostel? Er weiß wohl nicht, daß Weber z. B. ein sehr eifriger und fleißiger Journalkritiker war, und unter Andern Meyerbeer zuerst vor dreißig Jahren zur Geltung brachte? daß der Beethoven der ersten Periode vor fünfzig Jahren gerade für so verkehrt und unverständlich, von Unverständigen, erklärt wurde, als jetzt der Wohlbekannte den Beethoven in der neunten Symphonie zu verketzern sich bemüht? Diese Seufzer nach der guten alten Zeit sind daher so abgeschmackt, daß man den Menschen nur bedauern kann, der wieder an Ammenmährchen zu glauben anfängt, und die Kunstgeschichte entweder nie studirt oder wieder vergessen hat. Das Verketzern der Journalkritik an sich, die eine solche Vergangenheit, eine solche Berechtigung im Wesen der Kunstentwickelung, und solche Mitarbeiter ersten Ranges zu allen Zeiten aufzuweisen hatte, kann nur eine bedauerliche Schwäche genannt werden.

Aber ganz abgesehen davon — denn es fällt uns nicht ein, den „Wohlbekannten" hier belehren zu wollen — fragen wir nur: „Wie kann ein Mensch, der die musikalische Kritik verachtet, selbst unter die Kritiker gehen? diese Politik, welche der „Wohlbekannte" verfolgt, indem er mit Waffen zu kämpfen sucht, die er zu verachten vorgiebt, zeigt, daß ihm der

Zweck die Mittel heiligt! — Oder will er uns einreden, seine „Fliegenden Blätter" seien kein Journal? Sie sollen doch nicht etwa ein Buch sein? Ein solches Durcheinandergewürfel von dreizehn Aphorismen wird wohl selbst der „Wohlbekannte" nicht für ein „Buch" ausgeben wollen! —

Untersuchen wir aber nun die Zwecke, welche den „Wohlbekannten" zu diesem Schritte „begeisterten". — Hören wir ihn selbst. „Es sollen die „Fliegenden Blätter" der sich gegenwärtig so breit machenden Afterkritik mit allen Waffen überall da entgegen treten, wo es mit Nutzen für die Kunst geschehen kann. Die Wahrheit soll stets und überall erstrebt und ungescheut und rücksichtslos ausgesprochen werden. Denn in der Heuchelei der Künstler liegt eine der Hauptursachen des Verfalls der Kunst. Selbst die Besseren wagen es nicht, oder halten es für nutzlos (sic), ihre Ueberzeugungen und Ansichten in Sachen der Kunst gerade herauszusagen, weil sie sich scheuen, den kecken Schreiern gegenüber zu treten, welche die Blätter beherrschen, und die öffentliche Meinung leiten wollen. Wenn jeder wirkliche Kenner (scilicet: wie ich) fruchtlos seine Ansicht ausspräche, würde den anmaßenden sogenannten Kennern gar bald das Handwerk gelegt und dem Publikum ein sicherer Anhalt gegeben werden! das Uebel unserer Zeit liegt nur darin, daß falsche Grundsätze, aus Unkenntniß des Wahren, oder aus noch schlimmeren Gründen verbreitet und angepriesen werden. Demnach ist jetzt kein größeres Verdienst zu erwerben als durch Vertreibung der falschen Propheten und durch Zertrümmerung ihrer Götter." —

Das sind die Zwecke des Wohlbekannten, denen zu Liebe er zu dem verzweifelten Mittel greift, in seinen alten Tagen noch einmal Journalist zu werden! Er will „mit allen Waffen kämpfen" ein Grundsatz, der uns bestätigt, wie wenig wir von dem Charakter des „Wohlbekannten" zu hoffen haben, da unter „allen Waffen" die der Verdächtigung und Wortverdrehung seine Lieblingswaffe ist. Wir werden ihm das später beweisen. „Er will rücksichtslos auftreten" — desto besser, so brauchen auch wir ihn nicht zu schonen. Den Anfang seines ehrlichen Kampfes macht er damit, daß er die Künstler der Heuchelei und Feigheit, die Kritik der Dummheit oder Falschheit bezüchtigt. Gegen solche Angriffe soll man sich vertheidigen? Mit einem solchen Gegner handgemein werden? Nimmermehr. Wir zeigen ihm blos was er ist, was er scheinen möchte, und welche Mittel er wählt, die wir verachten.

Wer wird denn der Afterkritik nicht entgegen treten? Um diese zu erkennen und zu verfolgen braucht man nicht ein Privilegium auf die Wahrheit genommen zu haben. Aber der Kunstgriff des „Wohlbekannten" besteht darin, daß er Afterkritik und Kritik verwechseln will, um freies Spiel zu haben. Alles, was nicht seiner Ansicht ist, das ist Afterkritik. Alle Journale, die er nicht „beherrscht" sind nur von kecken „Schreiern" beherrscht. Als wenn er nicht der eminenteste Marktschreier wäre! — da steht im Prospekt: „Die Fliegenden Blätter für Musik sollen das, was der Wohlbekannte in den „Musikalischen Briefen" mit entschiedenem Erfolge begonnen hat, mit ernstem Muthe weiterführen. Sie werden, der Einseitigkeit und Uebertreibung der musikalischen Parteien unserer Zeit gegenüber, die wahre und echte Kunst vertreten, und die Freude Aller an den verschiedenen Gaben, die sie bietet, dadurch zu erhöhen suchen, daß sie dem ganzen großen Publikum das Verständniß der Musik zugänglicher machen." — Ist hier nicht die Anmaßung auf die Spitze getrieben? Klingt das nicht, als wenn „Goldberger'sche Rheumatismusketten" oder „Hilton'sche Nervenpillen" zum Verkauf ausgeboten und angepriesen würden, als Heilmittel für alle Krankheit? Und Er, der Wahrheitsfreund will den Propheten spielen, und die Krämer und Wechsler aus dem Tempel verjagen, und die falschen Propheten vertreiben und ihre Götzen zertrümmern! — Wäre nur ein Funken von Genialität, eine Spur von Erfassen des Geistes in der Kunst in ihm, ja, wäre er nur fähig, auf eigenen Füßen zu stehen und müßte sich nicht immer an Andere lehnen, sich mit fremden Federn schmücken und auf Reminiscenzen berufen, so könnte man wenigstens über die Neuheit des Gedankens sich wundern, und den Geist, der auf Irrwege gerathen ist, und sich für den wahren Messias hält, bedauern! — Aber das ganze Wesen des Mannes, der sich uns so producirt, ist nicht fähig, dieses Interesse zu erregen. Denn wer mit solchen Mitteln und mit so schwachen Kräften kämpft, den brauchte man keines Wortes zu würdigen, wenn es nicht leider Schwachköpfe, Unselbstständige, Leichtgläubige und Unentschiedene genug gäbe, — denn das ist das Volk, das der Wohlbekannte hinter sich hat — die Alles für baare Münze nehmen, was ihnen dafür angepriesen wird

Es charakterisirt die Arroganz und Einseitigkeit überhaupt, daß sie Alles zu ihrem Gunsten auszubeuten weiß und jedes Symptom für ihre Eitelkeit be-

nutzt. Schweigt man zu den Ausbrüchen eines solchen Wahrheitspropheten, so heißt es: „Wir haben die Gegner vernichtet, sie sind beschämt und schweigen. Redet man, so heißt es: „Seht, wir haben sie an ihrer empfindlichsten Seite, am rechten Punkte getroffen, und darum schreien sie!" Die Zweizüngigkeit geht durch des Wohlbekannten ganze Anschauungsweise, so daß man jeden seiner Glaubenssätze als Waffe gegen ihn brauchen könnte, wenn wir überhaupt Lust hätten, dem Verfasser Schritt für Schritt in seinen Irrgängen zu folgen.

Den Irrthum aber müssen wir dem Wohlbekannten nehmen, daß er in uns persönlich den Vertreter einer Clique, oder einen Parteigänger findet. Wir kümmern uns weder um Personen, noch um Parteien, sondern nur um die Sache. Es giebt noch Leute in der Welt, denen es Ernst ist mit der Kunst und ihrer Würde, die sich redlich bestreben, das Gute zu fördern und das Schlechte zu entlarven, ohne sich einzubilden, Propheten der Wahrheit zu sein, ohne zu heucheln oder zu verläumden, und ohne deshalb auf den Namen eines ehrlichen Mannes zu verzichten, oder auf den eines Dummkopfes zu aspiriren, weil sie durch Schrift und Wort wirken für die Sache, welche ihrer heiligsten Ueberzeugung nach die Rechte ist. Solche Leute möge der „Wohlbekannte" unterscheiden lernen von den Commis voyageurs, die Theatercorrespondenzen an der table d'hôte concipiren; von den durchgefallenen Predigtamtscandidaten, die aus Verzweiflung unter die Journalisten gehen; und von der großen Armee der Schmeichler, Heuchler, Krieger und Hungerleider, die um des lieben Brodes Willen schreiben, heute tadeln, was sie Morgen für zwei Louisd'or loben (exempla sunt odiosa!) oder darum zu einer Clique halten, weil sie hoffen, dadurch in die Höhe zu kommen, oder weil sie den Scandal lieben, oder weil sie glauben, der Glanz eines bedeutenden Namens verleihe auch ihnen einen Schimmer von Ruhm.

Gegen diese wirkliche Afterkritik ziehen wir seit Jahren zu Felde, und brauchen dazu weder Aufmunterung nach Gesellschaft. Aber der Wohlbekannte meint ganz andere Leute, weil er nicht weiß, was Gesinnung, was Charakter ist. Er will es Allen Recht machen und erfährt, wie gewöhnlich, daß er es Keinem Recht macht; er glaubt über der Partei und über der Kritik zu stehen und polemisirt doch unter der Kritik, weil er die fixe Idee von der absoluten Wahrheit nicht los werden kann! Spricht man in der Philosophie von einer Hegel'schen und Herbart'schen Clique? Spricht man in der Malerei von einer Venezianischen, und Niederländischen Coterie? Wie diese Denker und Künstler das Recht haben und haben müssen, sich in Schulen zu theilen, so haben es die Musiker noch weit mehr, weil die absoluten Grundgesetze der Wahrheit und Schönheit niemals erschöpfend gefunden werden können, sonst hörten wir auf, Menschen zu sein! darum sind auch die absoluten Wahrheitserfinder in der Musik allemal absolute Musiker, oder mit andern Worten, eine contradictio in adjecto.

Doch genug. Welche Mittel und Zwecke der Wohlbekannte verfolgt, haben wir heute angedeutet. Die Kräfte und Gesinnungen, mit denen er kämpft, wollen wir das nächste Mal beleuchten. Wir bedauern nur unsere Leser, daß wir sie veranlassen müssen, uns bei der, wenig Ehre bringenden Arbeit zu begleiten, leeres Stroh zu dreschen.

Hoplit.

Aus Prag.

Am 3ten Februar 1853.

Ich habe für einen längeren Zeitraum nachzuholen, und muß es daher gewissermaßen als einen günstigen Zufall ansehen, daß meine Aufgabe durch die Dürre, welche durch lange Zeit in unserem musikalischen Leben herrschte, wesentlich vereinfacht wird. Der ganze Sommer des vorigen Jahrs bot uns beinahe gar Nichts von Bedeutung. Für die Oper fanden sich, — was meines Erinnerns seit Jahren nicht der Fall gewesen, — gar keine Gäste ein, und so mußte uns der Mangel einer Primadonna, der nun schon seit dem Abgange der Großer als das fühlbarste Gebrechen unserer Oper anzusehen ist, doppelt empfindlich werden. — Es unterliegt keinem Zweifel, daß der gegenwärtige Theaterdirector Hr. Stöger sich viele Mühe gegeben hat, diesem Uebelstande abzuhelfen, der jeden Aufschwung unserer Oper absolut unmöglich macht; es sind an fünf oder sechs Primadonnen sehr splendide Einladungen ergangen, aber — warum, weiß ich nicht — ohne Erfolg. — Warum man die Großer, die bei neun Zehnteln des Publikums, und zwar mit Recht, im besten Andenken steht, und der man gewissermaßen für die schnöde Art, mit der sie von der vorigen Direction von unserer Bühne beseitigt wurde, eine Genugthuung schuldig wäre, nicht wieder engagirt habe, warum man — wenn wirklich Zweifel irgend einer Art über ihre Erfolge gehegt wurden — sie nicht wenigstens zu Gastrollen einlud, ist rein unbegreiflich, wenn man nicht annehmen will, daß die Direction und Intendanz durch besondere Rücksichten auf dritte Personen, vielleicht wider Willen veranlaßt war, die Faux pas der vorigen Direction zu den ihri=

gen zu machen. Daß Frl. Großer sehr gerne einer solchen Aufforderung entsprochen haben würde, ist bei ihrer Vorliebe für Prag außer Zweifel. — Die Folgen dieses Primadonnen-Mangels sind nun bei uns dadurch noch empfindlicher, daß die übrigens mit ganz vorzüglichen Stimmmitteln ausgestattete Sängerin, welcher die Primadonna-Partien zugewiesen werden müssen, Frl. Kellberg, nur sehr langsam Partien einstudirt und erst seit kurzer Zeit etwas mehr dramatisches Leben zu entwickeln anfängt. Wir bewegen uns daher trotzdem, daß wir an Hrn. Steger einen Heldentenor allererster Größe, an Hrn. Steinecke vermöge seines edlen Organs und gediegenen Vortrags einen Baritonisten vorzüglicher Art, an Frl. v. Bracht eine ausgezeichnete und höchst liebliche Coloratursängerin, an Frl. Janda eine durch Umfang und Biegsamkeit des Organs, wie auch durch äußere Annehmlichkeit und Gewandtheit des Spiels vorzügliche schätzbare Altistin besitzen, — seit Ostern v. J. in dem engen, geisttödtenden Kreise von zehn oder zwölf Opern, von denen uns selbst die Schönheiten nach gerade schon langweilig werden müssen. — Wir haben seit jenem Zeitpunkte nicht nur keine einzige neue Oper gehört, (was wir eben nicht sehr bedauern) sondern es sind auch viele der besten deutschen und französischen Opern, die uns selbst unter der frühern Direction wenigstens in längeren Zwischenräumen geboten wurden, gänzlich vom Repertoir verschwunden. Es wäre hohe Zeit, daß diesem bedauernswerthen Stande der Dinge ein Ende gemacht würde, um so mehr, als dadurch die Wirksamkeit des dermaligen Hrn. Intendanten, der es wirklich mit der Kunst redlich meint, unfehlbar in ein schiefes Licht gelangen würde. — Referent fühlt sich schon seit Monaten gar nicht versucht, eine Oper zu hören, und die erste Novität, die uns erwartet, Verdi's „Rigoletto" dürfte in dieser Stimmung wohl kaum eine Aenderung bewirken. —

Von anderen musikalischen Productionen im Sommer 1852 ist die Aufführung des jährlichen Requiems von Seite der Tonkünstlergesellschaft für ihre verstorbenen Mitglieder zu erwähnen, welche im Juli in der St. Salvatorskirche stattfand. Der Verein hatte dies Mal das Requiem von J. Heller in Es-Dur nebst einem animas fidelium von demselben Autor, gewählt; die Soli wurden von den Opernmitgliedern: Frl. v. Knoll, Janda, den HH. Emminger und Strakaty vorgetragen. Der Compositeur dirigirte selbst. — Im Spätherbste erst wurden wir durch den Besuch eines tüchtigen Musikers und ausgezeichneten Violinvirtuosen, des herzogl. Oldenburg'schen Hofkapellmeisters Hrn. August Pott erfreut. Der Adel und die Reinheit seines Vortrags, den wir in drei Concerten, wovon zwei im Theater, zu bewundern Gelegenheit hatten, erinnert wohlthuend an den kunstverwandten Molique. Hr. Pott führte auch einige seiner größeren Orchestercompositionen vor, (Symphonien) die sich durch ihre Gediegenheit und durch interessante Durchführung auszeichnen. Die Anerkennung Hrn. Pott's als Compositeur fand freilich in höherem Grade von Seite der intelligenten Musiker als des großen Publikums statt, ein Factum, welches dem Werth des Künstlers nicht den mindesten Abbruch thut. —

Schulhoff brachte den ganzen Sommer hier zu, ohne sich jedoch öffentlich hören zu lassen; ein Einzigmal spielte er in einer Matinée Hummels vierhändige Sonate in As mit Alexander Dreischock. — Erst im Herbste ging er nach Odessa, Kiew und dann in die Krimm, wo er, laut sicherer Mittheilungen, fabelhafte Triumphe gefeiert hat. Wir erwarten ihn demnächst wieder hier zu sehen. Noch ein anderer ausgezeichneter Pianist, der talentvolle und wie Sie wissen, bereits durch sehr glückliche Débuts als Virtuose und Componist bekannte Charles Wehle verlebte den ganzen Sommer hier; auch Er spielte nirgends als unter einigen wenigen Freunden, und isolirte sich, in einer Landwohnung um — fleißig zu componiren. Im Spätherbste ging er über Berlin und Hamburg nach Paris, wo die Aufnahme, welche ihm von Seite der ersten musikalischen Größen: Halevy, Adam, Meyerbeer u. s. w. wie auch der ersten Musikverleger ward, und mehrere andere Umstände seiner künstlerischen Zukunft ein sehr günstiges Prognosticon stellen lassen*), was Schreiber dieser Zeilen übrigens stets vorausgesagt hatte. Hr. Laub hat im November und December einen Cyclus von Quartettsoiréen im Confictsaale gegeben, die sich einer außerordentlich zahlreichen und dabei gewählten Zuhörerschaft zu erfreuen hatten. Der Erfolg war, so wie im vorigen Jahre, so wohl für Hrn. Laub, als dessen Mitwirkende, die HH. Weber, Paulus und Goltermann sehr ehrenvoll. Veit's Quar-

---

*) Bei diesem Anlasse muß ich Sie um Berichtigung eines fast komischen Irrthums ersuchen, der — ich weiß nicht, durch wessen Schuld, Eingang in Ihr geschätztes Blatt gefunden hat. — Es heißt nämlich in Nr. 21 (S. 258), B. 37. Hr. Carl Wehle aus Prag habe Hr. Saphir 300 fl. dafür bezahlt, um in einer seiner Academien spielen zu dürfen. Nun hat sich aber Hr. Carl Wehle gar nicht von Prag's nächster Nähe entfernt und hätte in der That auch nicht nöthig, für eine solche Ehre noch zu zahlen. Umgekehrt wäre die Sache eher wahrscheinlich. Der Irrthum mag daher rühren, weil ein Hr. Wehli, ebenfalls ein Prager, in Hrn. Saphir's Concerte spielen sollte. Ob er es gethan, und wer von beiden den andern gezahlt habe, ist mir nicht bekannt. O—.

Der Irrthum beruht, wie man sieht, nur in der Verwechslung der Personen. Die Notiz ist jedenfalls richtig, da wir sie aus sehr guter Quelle erhielten.

Die Redaction.

tett in G-Moll und Quintett in A-Dur wurden mit besonderer Präcision executirt und höchst beifällig aufgenommen. In den beiden letzten Soiréen gelangten Beethoven's Cis-Moll Quartett (hier noch nicht gehört) und Mendelssohn's Octett zur Aufführung, die jedoch nur theilweise gelungen genannt werden konnte. An Laubs vortheilhafter stabiler Placirung am kunstsinnigen Weimarer Hofe haben alle Freunde des ausgezeichneten jungen Künstlers aufrichtigen und warmen Antheil genommen. Wir erwarten ihn demnächst in einem Wohlthätigkeitsconcert hier mitwirken zu hören, was er bereits freundlichst zugesagt hat. —

Vom Tonkünstlervereine wurde zu Weihnachten Händels Oratorium Samson aufgeführt. Es war diese Production, die Hr. Kapellmeister F. Skraup leitete, und bei der die Sänger der Sophienacademie auch mitwirkten, eine der besten und imposantesten, die wir hier gehört, insofern es sich um Chöre und Orchester handelte. Die Soli wurden von den Opernmitgliedern Frl. Kellberg, Janda, den HH. Steger und Steinecke vorgetragen, von denen nur der Letzteren und zum Theile auch Frl. Janda den Anforderungen entsprachen, die man bei dieser Gattung halbkirchlicher Tondichtungen an den Sänger stellen muß. Zu Ostern will der Verein Wagner's Tannhäuser-Ouvertüre und Beethoven's 9te Symphonie geben.

Der unermüdlich fleißige Cäcilienverein hat uns in dieser Wintersaison und zwar im ersten und zweiten Concerte mit interessanten Novitäten bekannt gemacht, und zwar im ersten mit Mendelssohn's Christus, dem leider unvollendeten Meisterwerke, dann mit Sobolewski's Meeresphantasie. Außerdem wurde noch Mozart's Symphonie in Es gegeben, und eine junge, vielversprechende Sängerin aus Dresden, Frl. Kriesler sang mit großem Beifall die Arie Rosinen's aus dem Barbiere di Seviglia. — Im zweiten Concerte wurde Mendelssohn's Oedipus aufgeführt. Beide Aufführungen waren lobenswerth und imposant. Die Sophien-Academie gedeiht unter der fleißigen Leitung ihres gegenwärtigen Directors Hrn. Vogl offenbar weit besser, was großentheils auch dem Umstande zuzuschreiben ist, daß derselbe in den höheren Kreisen eine persona grata und daher die materielle Unterstützung eine ausgiebigere ist, als früher. Vor einigen Tagen führte diese Academie bei Gelegenheit des Geburtsfestes der obersten Schutzfrau E. H. Sophie, Tomaschek's Krönungsmesse, und Einlagsstücke von Mozart auf. Sehr genußreich war es für uns, den berühmten Organisten, Hrn. Hesse aus Breslau hier zu hören, welcher im vorigen Monate auf besondere Einladung hierhergekommen war, um der Einweihung einer neuen Orgel beizuwohnen, welche der vortreffliche Orgelbauer Hr. Bukow für die protestantische Gemeinde hier verfertigt hatte. Sowohl die Orgel, mit dem für uns ganz neuen chromatischen Pedale, als der genannte Meister des bei uns so sehr im Argen liegenden, in seiner eigentlichen Größe und Majestät ganz unbekannten Orgelspiels, erfreuten sich der ungetheilten Anerkennung und Bewunderung des musikkundigen Publikums. — Wie es verlautet, so soll Hr. Bukow bereits wieder mit der Herstellung der einst vortrefflichen, aber seit Jahren beinahe unbrauchbar gewordenen Orgel bei St. Jakob beauftragt sein. —

Das frühe Hinscheiden Th. Uhlig's hat unter den Lesern Ihres geschätzten Blatts recht aufrichtige, bedauernde Theilnahme gefunden. Obwohl selbst diejenigen, die für Wagner's Ideen Sympathie hegen, nicht immer den scharfen Tone guthießen, welchen Uhlig in seinen Aufsätzen über dieses Thema sich zur Regel gemacht zu haben schien, ist doch nie die Ehrenhaftigkeit seiner Motive verkannt worden, und es war Allen, die für die Kunst und deren aufrichtig begeisterte Verehrer Sympathie fühlen, eine wohlthuende Befriedigung, als wir aus den dankenswerthen Mittheilungen Ihres Blattes über Uhlig's Persönlichkeit, die Bestätigung erhielten, daß wir uns in dem Charakter des Mannes, der uns persönlich hier ganz unbekannt war, nicht geirrt hatten. Sit illi terra levis!

O—.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 13ten Februar fand hier die vierte Aufführung des Tannhäuser Statt, dies Mal bei um die Hälfte erhöhten Preisen. Der Beifall war derselbe enthusiastische wie bei der ersten Aufführung, und das Theater in allen Räumen gefüllt. Nach jedem Acte wurden die Darstellenden gerufen. Die Ausführung erschien als eine bei weitem gelungenere, im Vergleich mit der ersten Vorstellung. Kamen wir dort nicht über das peinliche Gefühl des steten Widerspruchs der Darstellung mit dem Geiste des Werkes hinaus, so waren wir dies Mal zum Theil mit wirklichem Genuß gegenwärtig. Die Aufführung gehörte zu den besten, die wir überhaupt hier gesehen haben. Insbesondere verdient nun auch Hr. Widemann rühmliche Erwähnung. Eben so die HH. Brassin und Behr, deren Leistungen ebenfalls gelungenere waren. Trefflich, lebendiger, schwungvoller, erschien die Darstellung des Sängerkrieges. Nur Frl. Mayer befriedigt zur Zeit noch am wenigsten, namentlich in den beiden Scenen, welche dem Sängerkrieg vorangehen, so daß diese noch nicht entfernt zu der ihnen inwohnenden bezaubernden Wirkung gelangen konnten. Es fehlt der Darstellung des Frl. Mayer zur

Zeit hier noch alle Weichheit und Hingebung, aller poetische Reiz, sie hat sich neuerdings ein gewisses Herausstoßen der Töne angewöhnt, was dem Vortrag etwas Herbes und Sprödes giebt. Besser gelang ihr die zweite Hälfte ihrer Partie. — Am wenigsten befriedigte auch dies Mal der erste Act, obschon die Tempi richtigere waren. Die Darstellung erschien jetzt mehr äußerlich zurecht gerückt, die groben Fehler waren vermieden, aber die innere Beseelung, das innere Verständniß des Vorzutragenden fehlte noch. Weit vorzüglicher gelang die Ouvertüre, obschon noch immer fortgesetzte Studien nothwendig sein werden, um zu einer ganz entsprechenden Ausführung zu gelangen. Besonders auffallend ist in einem Werke wie Tannhäuser die vernachlässigte Aussprache unserer Sänger. Bemerkbarer als irgendwo treten hier diese Mängel hervor, weil Wort und Ton inniger als in der früheren Oper verbunden sind. Wie außerordentlich aber die Wirkung durch deutliche Aussprache hier sich steigert, das kann vollständig nur Der ermessen, der diese Wirkung schon an sich selbst erfahren hat. Bei dem Schlendrian, den wir gewohnt sind, vermag man die Macht, die darin liegt, kaum zu beurtheilen. Es ist einer der allerwichtigsten Punkte, um die einzelnen Partien wirklich zur Geltung zu bringen. Eben so kamen bei den Sängern hin und wieder noch einzelne Töne und Gänge noch zu wenig zur Geltung. Es ist hier jede Note bedeutungsvoll, und nur wenn Jedes seine entsprechende Bedeutung erhält, kann ein gelungenes Gesammtbild hervorgehen. — Beiläufig sei noch schließlich erwähnt, daß Wagner in seiner Brochüre die Privatgespräche der Darstellenden ausdrücklich verbietet. Es kamen bei dieser Vorstellung einige derartige Sünden vor. — Sprechen wir sonach dies Mal unsere erhöhte Befriedigung aus, so ist für uns der Gesichtspunkt der leitende, daß nicht mit einem Male und in so kurzer Zeit langjährige Uebelstände und Gewohnheiten vollständig beseitigt werden können. Wir anerkennen, daß guter Wille und Streben nach dem Besseren sichtbar sind.

Leipzig. Fünfzehntes Abonnementsconcert am 3ten Februar. Symphonie in B-Dur von Haydn. Arie von Mozart, gesungen von Frl. Büry. Concert für die Violine von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Koempel aus Hannover. Zweiter Theil: Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum von Mendelssohn; mit verbindenden Worten von G. Freiherrn v. Vincke, gesprochen von Hrn. Rudolph. Die Soli gesungen von Frl. Büry und Frl. Koch, die Chöre von den Damen der Singakademie und dem Thomanerchor. — Frl. Büry schien an diesem Abend nicht besonders disponirt zu sein; der Vortrag der unser modernes Publikum wenig mehr ansprechenden Mozart'schen Concertarie gelang ihr weniger gut, als ihre früheren Leistungen. Frl. Büry ist für diese Saison zum letzten Male im Abonnementconcert aufgetreten und wird in nächster Zeit in einem selbstständigen Concert von dem Publikum Abschied nehmen. Obgleich die junge Dame nicht zu den Sängerinnen ersten Ranges zu rechnen ist, so wußte sie doch während der ganzen Saison das Publikum zu fesseln und zu interessiren. Ihre Stimme ist nicht groß, aber reizend und wohlgebildet. Die Schule ist die modern-italienische der besseren Richtung, es fällt Frl. Büry daher deutsche Musik schwerer und namentlich wollte ihr es nicht gelingen, die Partie der Elsa in R. Wagner's Lohengrin entsprechend aufzufassen und wiederzugeben. Trotz der italienischen Gesangsbildung geht ihr jedoch — wie den meisten deutschen Sängern — ein Hauptvorzug derselben, die reine und deutliche Textaussprache, ab. Im Italienischen gelingt ihr diese in der Regel besser, als in ihrer Muttersprache. — Hr. Koempel hatte damit einen sehr glücklichen Griff gethan, daß er sich uns durch das Beethoven'sche Werk bekannt machte. Diese Wahl schon sprach für den Künstler, der auch, nachdem er eine anfängliche Befangenheit überwunden, sich als würdig zeigte, ein solches Meisterwerk zu Gehör zu bringen. Hr. K. hat, wenn auch keinen großen, doch gesunden und kräftigen Ton, eine gediegene Technik und Verständniß beim Vortrage. — Die Symphonie und die Sommernachtstraum-Musik gingen — wie immer seitdem Hr. MD. Gade den Stab führt — vortrefflich, nur schienen uns diesmal einige Tempi etwas zu feurig, wie z. B. das des letzten Satzes der Symphonie und das des Hochzeitmarsches, welcher letztere dadurch viel von seiner Wirkung verlor. Die Soli wurden von Frl. Büry und Frl. Koch recht gut gesungen, ebenso waren die Chöre lobenswerth. Das von Hrn. Rudolph übrigens mit Verständniß und Gefühl gesprochene v. Vincke'sche Gedicht entbehrt leider zu sehr eines der Shakespeare'schen Muse und der Mendelssohn'schen Musik nur einigermaßen entsprechenden poetischen Werthes und des logischen Zusammenhanges, so daß Jemand, der das Mährchen des großen Britten nicht kennt, schwerlich aus des Hrn. Baron v. Vincke verbindenden Worten klug wird.

Sechstes Concert der Euterpe am 5ten Februar. Ouvertüre (Hebriden) von Mendelssohn. Arie des Conrad aus Hans Heiling von Marschner, gesungen von Hrn. Schneider. Phantasie für Violoncell componirt und vorgetragen von Hrn. Grützmacher (Mitglied des Vereins). Ouvertüre zu Egmont. Adelaide, gesungen von Hrn. Schneider. Zweiter Theil: Symphonie (C-Dur mit der Schlußfuge) von Mozart. — Es war diese Aufführung eine besonders gelungene zu nennen. Die beiden Ouvertüren und die Symphonie gingen trefflich. Leider wurde der Vortrag der Symphonie von Seiten des Publikums nicht so gelohnt, wie es hätte sein sollen — aber Mozart'sche und Haydn'sche Symphonien sprechen in ihrer edlen Einfachheit bei unserem modernen Publikum einmal nicht mehr an! — Hrn. Schneider's Leistungen verdienten alles Lob; er sang die nicht leichte und nicht sehr sang- und dankbare Marschner'sche Arie mit wirklichem Verständniß und Gefühl. Trefflich war der Vortrag der Adelaide, der auch das Publikum zu stürmischen Beifall hinriß. Hr. Schneider ward gerufen und gab noch ein Lied zu. — Hr. Grützmacher, der in d. Bl. schon mehrfach als tüchtiger Violoncellist erwähnt worden, spielte die nicht leich-

ten Variationen mit vortrefflicher Technik und seelenvollem Vortrage. Die Composition stand als solche nicht sehr hoch, doch war sie immer noch viel besser als die meisten Werke dieser Art, die nur darauf berechnet sind, die Virtuosität Gelegenheit zum Glänzen zu geben.

Sechszehntes Abonnementconcert am 10ten Februar. Ouvertüre „die Waldnymphe" von Sterndale Bennett. Siciliana von Pergolese, gesungen von Frl. A. Bochholtz-Falconi. Concert für die Violine (D-Dur) von David, vorgetragen von Hrn. CM. Dreyschock. Scene und Arie aus Titus von Mozart, gesungen von Frl. Bochholtz-Falconi. Zweiter Theil: Symphonie in C-Moll von Beethoven. — Frl. Bochholtz-Falconi rechtfertigte durch ihr hiesiges Auftreten zum größten Theil den bedeutenden Ruf, den sie sich neuester Zeit in Süddeutschland errungen. Ihre große, wiewohl nicht mehr ganz frische Stimme ist eine echt italienische. Aeußerst wohlklingend sind die Töne über dem eingestrichenen C, und, was bei italienischen Stimmen seltener der Fall, auch die höhere Stimmlage ist metallreich. Die Contraalt-Töne sind stark, aber etwas männlich, und haben bei weitem nicht den Reiz, wie bei Johanna Wagner. Mit dem den Südländern eigenthümlichen Feuer trug sie ihre beiden Gesangsstücke vor und wußte hierdurch hinzureißen und — zu imponiren. Dieser Vortrag hatte etwas Naturwüchsiges und Keckes, er war von dem Augenblicke eingegeben und nicht das Resultat des Studiums und des Aufgehens des reproducirenden Künstlers in dem Kunstwerke. Deshalb wird Frl. Falconi mit leidenschaftlicher italienischer Musik (und zu solcher ist die große Arie der Vitellia zu rechnen) stets ihres Erfolges gewiß sein. Die technischen Vorzüge dieser Sängerin sind eine schöne Tonbildung, ein runder Triller und große Gewandtheit in Verzierungen. Störend ist jedoch das häufige Detoniren und vor Allem das leidige Tremoliren, ohne das es die modernen italienischen Sänger einmal nicht thun. Lobend zu erwähnen ist es, daß sie die Mozart'sche Arie nicht mit Schnörkeleien „verschönerte"; nur einmal brachte sie eine nicht vorgeschriebene Verzierung an. — Hr. CM. Dreyschock spielte das schwierige Concert mit großer Fertigkeit, namentlich gelangen ihm der zweite und dritte Satz. — Die Ouvertüre und die Symphonie gingen tadellos, und wurde letztere besonders mit Feuer und Begeisterung ausgeführt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Therese Milanollo gab Montag den 14ten Februar ihr letztes Concert im Berliner Opernhause.

Im 3ten Abonnementsconcert der Berliner Singakademie sind Haydn's „Jahreszeiten zur Aufführung gekommen.

In Berlin geben die HH. Seidel und Grünewald Soiréen für Kammermusik.

Anton Wallerstein, der Tanzcomponist, ist so eben in Paris eingetroffen.

Die Sängerin Frau Gundy gastirt in Cöln.

In Weimar sind in einem am 3ten Februar stattgefundenen Concerte „Romeo und Julia" und die beiden ersten Theile des „Faust" von Hector Berlioz erneut zur Aufführung gekommen.

In Göttingen hat am 26sten Januar unter Leitung des Musikdirector Wehner ein großes Concert stattgefunden. C. M. Joachim trat darin mit glänzendem Beifall auf. Einem Berichte über dasselbe entnehmen wir, daß die „Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester" von Beethoven (Op. 80); der „Altdeutsche Schlachtgesang" von Rietz; das Finale aus Mendelssohn's unvollendeter „Loreley;" und das große „Hallelujah" von Händel aufgeführt wurden, und mit Ausnahme des Rietz'schen Schlachtgesangs vom Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurden.

Der Pianist Bratfisch ist in Hannover in einer musikalischen Abendunterhaltung im f. Palais aufgetreten.

Neue und neueinstudirte Opern. Verdi's „Ernani" ist zum erstenmale in Weimar aufgeführt worden.

Im Friedrich Wilhelmstädter Theater zu Berlin ist eine komische Operette: „Der Unsichtbare" von Eule nicht ohne Beifall gegeben worden.

Für Johanna Wagner hat der Musikdirector Truhn in Berlin ein Monodram: „Cleopatra, in ihrem Palast gefangen entgeht Octavians Triumphzug durch freiwilligen Tod," componirt. Der Titel dieser mit Spannung erwarteten „Gesangsscene", welche in den nächsten Wochen zur Aufführung kommt, erinnert uns ein wenig zu sehr an die Romantitel aus der berühmten Fürst'schen Verlagsbuchhandlung zu Nordhausen.

Am 2ten Februar endlich ist Verdi's „Louise Miller" in Paris zum erstenmale gegeben worden. Das Libretto eine schauerliche Verballhornisirung von „Cabale und Liebe" rührt von einem gewissen N. B. Alaffre her.

Adam hat zwei neue kleine Operetten vollendet. Die in Hamburg neulich durchgefallene „Nürnberger Puppe" war übrigens nicht die Adam'sche, sondern ein von einem andern Componisten herrührendes Vaudeville.

Verdi hat in Rom eine neue Oper: „Der Troubadour" zur Aufführung gebracht.

Auszeichnungen, Beförderungen. Robert Schumann ist zum Ehrenmitglied der „Akademie der Tonkunst," in Wien und des „Musical Institut of London" ernannt worden.

Todesfälle. In Berlin starb kürzlich die als Balletttänzerin einst berühmte Mad. Telle in dem hohen Alter von 84 Jahren. Sie war die Mutter des Componisten Wilhelm Telle.

In Dresden verschied abermals ein Mitglied der f. Kapelle, der Kammermusikus und Fagottist Joseph Jauch.

Vermischtes.

Henriette Sontag hat in New-York ein eigenes italienisches Operntheater eröffnet. Die Alboni hat nichts Eiligeres zu thun gehabt, als dies sofort nachzuahmen.

In Turin hat Meyerbeer's „Robert der Teufel" glänzend Fiasko gemacht. „Will endlich doch ein Morgen tagen, in dieser Zeiten trüber Nacht!"

Das ungarische Nationaltheater zu Pesth hat, laut „Theater-Chronik", gegenwärtig sieben disponible Tenoristen: die HH. Young, Mazzi, Keßler, Bognar, Bratka, Jekelfalusi und Kadna.

Am 4ten Februar wurde in Nürnberg „der Freischütz" zum hundertsten Male gegeben. Die erste Aufführung hatte am 24sten August 1822 stattgefunden.

Zur Beilage. Wir geben zu dieser Nummer als Beilage ein Lied: „Goldne Brücken" von E. Geibel, Musik von Th. Twietmeyer in Leipzig.

D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

H. Litolff, Op. 89. Grande Valse brillante pour le Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. 25 Sgr.**

Ein brillantes und ansprechendes Salonstück mit nicht großen Schwierigkeiten.

F. A. Greßler, Op. 24. Drei Ton-Aquarellen für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Complet 17½ Sgr., einzeln à 7½ Sgr.

Diese drei Musikstücke erheben sich nicht über den gewöhnlichen Dilettantismus, der gern etwas mehr sein möchte, dem es aber nicht gelingen will, eine höhere Stufe zu ersteigen. Wäre dies ein Opus 1, so würden wir Hrn. Greßler rathen, sich die Werke anderer Componisten etwas genauer anzusehen, sich das Eckige in der Form ein wenig abschleifen zu lassen und bei zukünftigen Werken die Monotonie zu vermeiden. Wer aber schon 24 Werke geschrieben hat, dem läßt sich nicht gut mehr rathen.

A. Jaell, Op. 22. Le Carnéval de Vénise. Variations burlesques pour le Piano. **Offenbach, André. 1 Fl.**

Ein musikalisches Paradepferd, wie die anderen Variationen über dasselbe Thema. Dieses Stück verlangt einen großen Aufwand von technischen Mitteln, nur um eine flüchtige Unterhaltung zu schaffen, gerade so als wollte man Kanonen auffahren, um — Sperlinge zu schießen.

A. Kalauz, Serbische Melodien. Sammlung von National-Liedern und Tänzen für das Pianoforte. 2tes Heft. Wien, Müller. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

Bei Besprechung des ersten Heftes dieser Sammlung sprachen wir derselben ein nur ethnographisches Interesse zu, denn die dort gegebenen Melodien zeigten sich so vollständig unmusikalisch und barbarisch, daß wir von ihnen aus einen keineswegs günstigen Schluß auf den geistigen Zustand und auf die Bildungsfähigkeit der Serben machen mußten. Gewiß ist man berechtigt, von den Liedern und Tänzen eines Volkes auf dessen Wesen und geistige Fähigkeit zu schließen, denn in seiner Musik zeigt sich der Charakter eines Volkes am ungeschminktesten — wir verweisen zur Unterstützung dieser Ansicht auf alle Nationallieder der übrigen europäischen Völker. Der Sammler sagt nun in der Vorrede zu dem zweiten Hefte der serbischen Melodien, daß er diesmal vorzugsweise solche Weisen gewählt habe, die bei dem Landvolke gebräuchlich sind, während in dem ersten Hefte mehr „städtische" Melodien enthalten seien. Nach den Liedern und Tänzen in vorliegendem Hefte muß nun die Landbevölkerung in Serbien auf einer bedeutend höheren geistigen Stufe stehen, als die in den Städten, denn wenn man diese Melodien auch keineswegs schön nennen kann, so sind sie doch natürlicher und weniger barbarisch, als die städtischen. Der befremdende, unangenehme Schluß in der Dominante oder gar auf der Quinte derselben findet sich auch hier und es scheint dies jenach wirklich ein charakteristisches Merkmal der serbischen Musik zu sein. Ein gewisses Interesse ist dieser Sammlung also keineswegs abzusprechen, Anerkennung verdienen aber der Fleiß und die Sorgfalt, mit denen Hr. Kalauz bei Zusammenstellung dieser Melodien verfahren.

C. Ed. Pathe, Op. 10. Sérénade pour le Piano. **Offenbach, André. 54 Kr.**

Ein Salonstück von nicht geringer Schwierigkeit und nicht sehr hoher musikalischer Bedeutung.

Duetts, Terzetts rc.

Franz Jäger, Op. 30. Des Morgens in der Frühe. Duett für zwei Singstimmen (Tenor und Bariton) mit Pianoforte-Begleitung. Stuttgart, Ebner. 7½ Ngr.

Die zweite Stimme geht in diesem sogenannten Duett fast durchgehend mit der ersten in Sexten oder Terzen, die Begleitung könnte eben so gut zu einem Walzer benutzt werden. Kurz vor dem Schlusse fehlt natürlich auch die Fermate nicht — es ist also für Alles gesorgt, was zu Dilettanten-Naschwerk erforderlich.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Lied.

Andantino.
Einfach.

Theod. Twietmeyer.

Singstimme.

Pianoforte.

p

Gold'-ne Brü-cken sei-en al-le Lie-der mir,

Ped.

d'rauf die Lie-be...... wan - - - delt, sü-ßes Kind, zu dir.

Ped.

Und des Trau-mes Flü - - gel soll in Lust und Schmerz.........

je - - de Nacht mich tra-gen an dein treu-es Herz..........

E. Geibel.

Ped.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 9. Den 25. Februar 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Bei einer Betrachtung der bisherigen Sonderkunst dem Gesammtkunstwerk gegenüber ist die hier angeregte Frage — die Wirkungsfähigkeit der ersteren auch in ihren gesteigertsten Momenten im Vergleich mit dem, was das Letztere zu bieten vermag, — das zuerst zu Erledigende; es entspringt hieraus der nächste, unmittelbarste Beweis für die höhere, umfassendere Berechtigung der Gesammtkunst.

Das Werk der Gesammtkunst übertrifft die einzelnen Künste in seiner Wirkungsfähigkeit durch das universelle derselben; es allein nimmt den ganzen Menschen nach allen seinen Fähigkeiten in Anspruch, ist ein Abbild der menschlichen Natur in ihrer Totalität, während die einzelnen Künste in ihrer Trennung stets nur an eine beschränkte Fähigkeit derselben sich wenden, immer eine Seite auf Kosten aller übrigen bevorzugen. So groß und mächtig die Wirkungen der Sonderkunst, so intensiv dieselben sein können, immer wird man sagen müssen, daß nur eine bestimmte Seite der Menschennatur darin ihren Ausdruck finden kann.

Glücklicher Weise sind wir in den Stand gesetzt, die Wahrheit dieses Satzes nicht blos durch theoretische Nachweisungen zu erhärten, wir vermögen aus lebendiger Erfahrung den Beweis zu führen. Aus diesem Grunde sei es mir gestattet, hier zunächst von dem Eindruck, welchen ich beim Anhören und Anschauen Wagner'scher Werke, im Vergleich mit den bedeutendsten Schöpfungen der verflossenen Zeit, empfangen, zu berichten.

Identificire ich hier scheinbar Wagner's Werke mit dem Kunstwerk der Zukunft, so muß ich erwähnen, daß dieß für den gegenwärtigen Zweck zuläßig erscheint, während ich zugleich jenes immer noch verbreitete Mißverständniß von der Hand weisen muß, als ob die Wagner'schen Schöpfungen — und nicht blos Lohengrin, sogar auch Tannhäuser, wie man meint — schon das Kunstwerk der Zukunft wären. Wagner selbst ist am weitesten entfernt von einer solchen Ansicht, und hat seinen Protest vielfach ausgesprochen. Es konnte aber nicht fehlen, daß bei den so zahlreichen Aufführungen des Tannhäuser gegenwärtig, bei der Theilnahme des großen Publikums dafür, gerade dies Werk jetzt mit den Wagner'schen Ideen in Verbindung gebracht, als entsprechender Ausdruck derselben betrachtet wurde. Deshalb sei hier, bei gegebener Veranlassung, bemerkt, daß Tannhäuser ohngefähr die Stufe in der Wagner'schen Entwicklung einnimmt, wie die Oper Orpheus in der

Gluck's. Tannhäuser ist das Werk des Uebergangs, er ist Oper, nach der einen Seite von dem Unsinn der Neuzeit befreite, auf höherem Standpunkt und mit reicheren Mitteln wiedergeborene Gluck'sche Oper, nach der anderen Seite allerdings schon in sehr Vielem die Elemente des weiteren Fortschritts enthaltend. — Hier kann ich mich auf diese Werke als auf Beispiele für das Kunstwerk der Zukunft berufen, weil im Tannhäuser der Weg betreten ist, Lohengrin aber der Verwirklichung des Ideals schon um Vieles näher steht.

Ein günstiger Zufall wollte, daß ich zu derselben Zeit, als ich die Wagner'schen Werke in Weimar kennen lernte, Gelegenheit hatte, durch die Darstellung mehrerer der bedeutendsten früheren Opern alte Eindrücke neu zu beleben. Ich hatte um diese Zeit in Dresden einer — so weit man es gegenwärtig nur verlangen kann — sehr gelungenen Aufführung des Don Juan beigewohnt. Das Werk wurde mit den Recitativen gegeben, war in dieser Gestalt in seiner Bühnenwirkung für mich neu, und ich brauche wohl kaum zu sagen, wie unendlich dasselbe, gegenüber der bisher üblichen erbärmlichen Verhunzung durch den Dialog gewinnt.*) Bald darauf gastirten Tichatschek und Johanna Wagner auf dem Leipziger Theater in Cortez und Fidelio. Auch die gewöhnliche Flickoper, Freischütz, wurde gegeben, und der Zufall führte auch da mich hinein. So bot sich mir im Laufe weniger Wochen Gelegenheit, die Spitzen der alten Richtung in neu belebter Farbenfrische vor mir zu haben, Gelegenheit, Vergleichungen anzustellen. Der Eindruck insbesondere des Lohengrin in Weimar auf mich war der mächtigste gewesen, den ich jemals von einem Werke der dramatischen Kunst empfangen habe und schon da mußte mir der Abstand zwischen dem Bisherigen und dem hier Erreichten klar werden. Wie sehr erstaunte ich aber, als ich bei der Aufführung der genannten Opern inne ward, daß sie — ich spreche es offen und unumwunden aus, — geradezu gegen Wagner's Werke abfallen. Ich machte diese Erfahrung, indem sich mir die Menge der verschiedenen Eindrücke zu einem Gesammtresultat abschloß, zu meiner eigenen nicht geringen Verwunderung, ich war frappirt von diesem so mächtigen Unterschied, der die alte Kunstepoche geradehin als schon vollständig beseitigt erscheinen läßt, ich hätte es früher nicht geglaubt, wenn man mir gesagt hätte, daß wir so vollständig und in einem solchen Grade über jene Zeit hinaus sind. Mit überzeugendster Gewalt indeß drängte sich mir die Thatsache auf, so daß kein Zweifel übrig bleiben konnte. Jetzt, nach der Aufführung des Tannhäuser in Leipzig, haben schon Manche gegen mich ausgesprochen, denselben Eindruck empfangen zu haben. Leute, welche von unseren Kunststreitigkeiten gar nicht berührt sind, haben alles Ernstes die Frage aufgeworfen, wie es für die alten Werke möglich sein werde, sich dieser neuer Richtung gegenüber noch länger zu halten. Man mißverstehe mich nicht. Don Juan trat mir wieder entgegen in der ewigen Frische und Unvergänglichkeit, die das ganze Werk, mit nur wenigen geringfügigen Ausnahmen, belebt. Aber ich hatte, Wagner'scher Universalität gegenüber, den Eindruck der Sonderkunst, specifischer Musik auf einem ihrer Culminationspunkte, nothwendiger Weise also die Empfindung einer nur einseitigen Befriedigung. Cortez ist eine der Hauptschöpfungen alter Zeit auf dem Gebiet der großen Oper. So imposant aber auch das Werk erscheint, fühlt man doch das Hohle, den theatralischen Pomp, die theatralische Lüge bald heraus. Man hat auch hier den Eindruck des alten Opernspiels, man hat Marionetten vor sich, während bei Wagner uns wirkliche Menschen entgegentreten. Fidelio ist, wenn wir aufrichtig sein wollen und die Wirkung desselben auf das Publikum unbefangen beobachten, zur Zeit noch die einzige alte Oper, welche mit zündender, tief eingreifender Gewalt die Massen zu packen vermag. Es ist die Gewalt der Leidenschaft, es ist dieselbe Wahrheit, derselbe Ernst, den wir in den Wagner'schen Werken vor uns haben. Wie sehr aber mit dieser Größe des Inhaltes das fast Kindische der Form, das dramatische Ungeschick, wie sehr überhaupt damit der alte Opernstandpunkt in Widerspruch steht, wurde von Th. Uhlig erst noch vor kurzem in dies. Bl. ausgesprochen. Freischütz ist mir, aus individuellen Gründen, ein besonders liebes Werk. Unbeschadet aber der Trefflichkeit desselben, des melodischen Reichthums u. s. f. mußte ich mir gestehen, daß wir auf den Standpunkt, auf dem sich diese Oper bewegt, wie auf die Träume und Spiele der Kindheit zurückblicken müssen.

Es liegt in der bis jetzt nicht geahnten Einheit aller Künste, in dieser den ganzen Menschen erfassenden Wirkungsfähigkeit, es liegt in der dichterischen Conception dieser Werke, die aber zugleich alle Künste zu ihrem Dienst verwendet, in dieser völlig neuen Einheit von Poesie und Musik, es liegt in dem Umstand, daß zugleich alle Situationen sich malerisch gruppiren, daß wir überall die schönsten Gemälde vor uns haben,

*) Noch immer fahren sehr viele Theater in dieser Verhunzung fort. Hat man Unrecht, wenn man beklagt, wie sehr durch solche Darstellungen jeder gebildete Sinn gröblichst verletzt wird, wenn man zu dem Resultat kommt, daß die Forderungen hoheren Geschmacks auf der Bühne gar nicht mehr gelten, wenn man endlich solchem unwürdigen Treiben rücksichtslos entgegen tritt?

es liegt in der Neuheit des Inhalts, in dem Umstand, daß wir hier zugleich in dem Künstler eine Persönlichkeit der Zukunft erblicken, eine Persönlichkeit die in einer neuen Weltanschauung wurzelt, wenn wir jetzt zu Ergebnissen, wie die eben ausgesprochenen, gelangen, wenn wir behaupten müssen, daß die einzelnen Künste nicht gegen das Gesammtkunstwerk aufkommen können.

Handelte es sich in den bisher gewählten Beispielen um die Stellung des specifisch musikalischen Werkes zu dem der Gesammtkunst, so bin ich in den Stand gesetzt, jetzt auch eine Erfahrung, was das Verhältniß der specifischen Poesie zu der Letzteren betrifft, anzuführen. Beim Anhören der Berlioz'schen Faustmusik in Weimar bot sich mir Gelegenheit hierzu. Es war natürlich, wenn bei der vielfachen Benutzung der Göthe'schen Worte in dem Werke von Berlioz meine Blicke überhaupt auf Göthe's Dichtung hingelenkt wurden. Hier kam mir nun auf einmal ganz ungesucht und ohne daß mich die Erinnerung an die Wagner'sche Idee dazu verleitet hätte, unmittelbar aus der Empfindung erwachsend, die Vorstellung, wie außerordentlich Göthe's Faust durch Musik — wenn auch nicht durch diese zu wenig ursprünglich deutsche, in der Auffassung zu fremdartige, so doch durch eine gleich groß gedachte, geistvolle — gewinnen würde. Indem ich mir die Bühnenwirkung des Gedichts vorstellte, entstand das lebendigste Verlangen nach Musik in mir und zwar nicht nach einer blos unterstützenden, ausfüllenden, im Gegentheil nach einer wesentlich mit dem Ganzen Verbundenen; die Menge der Momente, welche Musik nothwendig erheischen, stellte sich mir dar, während die Worte allein in ihrer Wirkung mir auf einmal dürftig und nüchtern erschienen. Es geschah dieß nicht vom specifisch musikalischen Standpunkt aus, wie ich zur richtigen Würdigung meiner Empfindung hinzufügen muß, nicht in Folge einer Verkennung der urkräftigen Gewalt dieser Poesie; — Göthe's Faust war mir jahrelang ein Mittelpunkt inneren Lebens und ich habe mich, wie Schelling in seiner Schrift über die Methode des akademischen Studiums verlangt, an der Herrlichkeit desselben innerlich genährt; — es geschah, weil ich durch den Einfluß der Wagner'schen Werke einen anderen Standpunkt der Kunstanschauung betreten hatte.

Ich habe mir erlaubt, an diese individuellen Erlebnisse zu erinnern, weil durch sie eindringlicher, als durch blos theoretische Räsonnements das was dargethan werden soll, erhärtet wird. Zugleich aber haben wir auf diese Weise den Gesichtspunkt, der für das Verhältniß der Einzelkunst zur Allkunst der entscheidende ist, gewonnen.

Allerdings ist jede einzelne Kunst in dem Gesammtkunstwerk nicht mit dem ganzen Reichthum, den sie durch ihre gesonderte Ausbildung erlangt hat, vertreten, sie ist genöthigt Etwas von ihrer specifischen Eigenthümlichkeit aufzuopfern, genöthigt, von der Höhe, die sie durch ihre Isolirung erreicht hatte, herabzusteigen, sie gelangt in ihrer Vereinigung nicht zu einer so ausgedehnten Geltung, und offenbart deßhalb isolirt eine größere Wirkungsfähigkeit, als sie als einzelne im Verein, hier nur ein Element des Ganzen, zu erreichen vermag. Dafür aber übertrifft das Gesammtkunstwerk jede einzelne Kunst durch seinen universellen Charakter, dadurch, daß es die Hauptwirkungen aller in sich vereinigt.

Wagner's Stellung durch die Anbahnung des Gesammtkunstwerkes ist dem entsprechend eine ganz ähnliche, wie die Mozart's, nur mit dem Unterschied, daß Mozart allein auf dem Gebiet der Musik gethan, was Wagner universeller in Bezug auf alle Künste vollbracht hat. Auch Mozart einte die ihm vorausgegangenen musikalischen Richtungen, die bis dahin getrennt existirt hatten, zu einem großen Ganzen, verwandte die getrennt aufgerichteten Säulen zu seinem gewaltigen Kunsttempel, in den er alle Nationen versammelte. So hat Wagner jetzt, in dieser Beziehung ein neuer Mozart, aus den isolirt für sich bestehenden Künsten ein größeres Gesammtkunstwerk geschaffen. Darum ist auch die Stellung Beider zu ihren Vorgängern ganz dieselbe. Mozart wird übertroffen durch die ihm vorausgegangenen Größen ersten Ranges, Palestrina, Händel, Bach, Gluck, in ihrer Einseitigkeit, er aber übertrifft sie Alle durch den von ihm geschaffenen universellen Styl, in welchem sie untergingen und zugleich ihre Auferstehung und Verklärung fanden; so wird Wagner übertroffen durch die ihm vorausgegangenen dichterischen, musikalischen, künstlerischen Größen in ihrer specifischen Bedeutung, er aber übertrifft sie durch seine universelle Kunst. Es zeigt daher die gründlichste Unkenntniß, gegen Wagner zu Felde ziehen zu wollen mit Einwürfen, die von der Sonderentwicklung hergenommen sind, und ihn z. B. wie es geschieht, als specifischen Dichter oder Musiker zu betrachten, Einwendungen zu bringen, die von dem Standpunkt des specifischen Musikers oder Dichters hergenommen sind; es ist um kein Haar klüger, als ob man Mozart bekämpfen wollte, weil in seinem universellen Styl nicht die besonderen nationellen Weisen ebenso und in gleichem Grade, wie in ihrer Sonderung, vorhanden sein können. Nur als Totalität aller Künste sind die Wagner'schen Werke, ist das Kunstwerk der Zukunft zu fassen; geschieht dieß nicht, reißt man die Theile aus ihrem Zusammenhange, so hat man eben die Theile in seiner

Hand, wie Mephistopheles sagt, „fehlt leider nur das geistige Band!"

Haben wir sonach hier eine vollkommen neue Wendung vor uns, so besteht anderseits Wagner's That nicht darin, etwas Unerhörtes ausgeheckt zu haben, wofür die Bedingungen und Anknüpfungspunkte in dem Gegebenen gar nicht vorhanden waren. Ich würde einer so kindlich naiven Auffassung gar nicht gedenken, wenn dieselbe nicht durch ein musikalisches Journal in der That ausgesprochen worden wäre. Dieses Journal wunderte sich bei Gelegenheit der Aufführung des Lohengrin-Finales in Leipzig, daß die verschiedenen Ausdrücke der Liebe, des Hasses u. s. w. schließlich keine andere Verdolmetschung als durch Töne gefunden, und schloß daraus, daß wir am Ende doch nur das Alte vor uns hätten. In diesem Sinne ist zu sagen, daß Wagner seine Vorgänger ganz so benutzte, wie es Mozart gethan hat.

Schon lange, bevor Wagner's Name genannt wurde, finden wir das Bewußtsein ausgesprochen, daß eine Erneuung von Grund aus, daß ein neuer Mozart nothwendig sei. Jetzt ist der neue Mozart da; weil es aber der neue nicht machen kann wie der alte, weil er, um ein solcher zu sein, als umgestaltender Genius auftreten muß, weil ihm die Geschichte ganz andere Aufgaben überweist, erscheint noch gar Mancher von der aufgehenden Sonne geblendet.

Aus dem ausgesprochenen Gesichtspunkt erhellt auch, warum jetzt die Nothwendigkeit vorhanden ist, sämmtliche Künste in die Betrachtung hereinzuziehen, jenem Ziele, welches Wagner in dem Schreiben an die Red. dies. Bl. aussprach, einen Schritt näher zu treten; ich beabsichtige in dem Weiterfolgenden sogleich damit einen Anfang zu machen.

Zuvor sei noch eines anderen Mißverständnisses gedacht, das am passendsten hier seine Erledigung findet, weil es mit dem schon oben berichtigten zusammenhängt. Dies Mißverständniß besteht darin, den Accent einseitig auf Wagner's Kunstschöpfungen zu legen und die getrennt für sich bestehende Theorie von der Anerkennung jener abhängig zu machen, den Beweis also für die Wahrheit der Theorie in jenen Werken zu suchen. Glücklicher Weise sind Wagner's künstlerische Leistungen die herrlichsten Belege für seine Theorie, nur — wie erwähnt — noch nicht in dem Sinn, daß sich beide schon jetzt vollständig decken — die Theorie ist zur Zeit der Praxis noch voraus; — Wagner könnte aber eben so sehr der erbärmlichste Künstler sein, und es würde dies nicht das Geringste für die Sache, es würde blos beweisen, daß er ein besserer Theoretiker als Praktiker sei. Grundfalsch muß es daher genannt werden, wenn Mancher seinen Mangel an Zustimmung, seine Nichtanerkennung der neuen Richtung mit der Unmöglichkeit entschuldigt, diese Werke durch lebendige Darstellung kennen zu lernen. Wen nicht die Wahrheit der Theorie allein schon überzeugen kann, wer für diese Ideen keine Empfänglichkeit mitbringt, der ist, zunächst wenigstens, auch für das Verständniß der Kunstschöpfungen verdorben.

Aus der Berichtigung dieses Mißverständnisses ergiebt sich schließlich, wie es an der Zeit ist, jetzt wo wir das Nächste schon erreicht haben, nicht mehr immer nur allein von Wagner's Kunstschöpfungen zu sprechen, im Gegentheil die Betrachtung nun überwiegend den Ideen zuzuwenden.

(Fortsetzung folgt.)

W. H. Riehl,

als Musik-Historiker.*)

Erster Artikel.

Der Typus eines Publicisten, wie er sein soll — gewandt im Styl, elegant in der Sprache; in allen Sätteln gerecht; ein moderner Polyhistor und geistreicher Compilator; ein Romanschriftsteller, Historiker, Journalist und Gott weiß, was sonst noch — das ist W. H. Riehl, das echte Kind seiner Zeit, dem wir von jeher mit Theilnahme und Interesse gefolgt sind. In Allem, was er schreibt, ist Geschick, Grazie und ein Reichthum selten vereinter Kenntnisse, ein Ausfluß ernster Studien. Wir müssen vor seinem Wissen Respekt haben — ein seltener Fall bei Journalisten — aber noch mehr vor seinem Können, von der Art, wie er seine Kenntnisse anwendet und nutzbar macht. Wir begegnen ihm öfter in Journalen (namentlich in der Augsburger Allgemeinen Zeitung) als in selbstständigen Werken, aber allenthalben ist er interessant und anregend.

Die Culturgeschichte ist Riehl's eigentliches Feld, das er mit Fleiß und Vorliebe behandelt, und auf dem er schon Bedeutendes geleistet hat. Mit eben so viel Tact als Geschick hat er diesen, noch ziemlich brach liegenden Zweig der Literatur in seiner allgemeinsten Bedeutung ergriffen, bei dessen Behandlung er durch seine enorme Belesenheit und sein glückliches Gedächtniß sehr unterstützt wird.

---

*) Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch von W. H. Riehl. Stuttgart, Cotta, 1853. 17 Bogen, klein 8. 1 Thlr. 6 Ngr.

Wir glauben Riehl kein besonderes Compliment zu machen, wenn wir ihn mit Gutzkow vergleichen, aber diese Parallele drängt sich unwillkührlich auf. Beide haben namentlich im Styl viel Aehnliches. Bei Beiden dieselbe Eleganz und Glätte, aber auch dieselbe Sucht, zu glänzen und immer geistreich sein zu wollen, weshalb oft Blendwerk für baare Münze ausgegeben wird. Bei Beiden ein brillantes Gedankenspiel, das sich besonders in leicht hingeworfenen Aperçu's und Thesen gefällt, auf welche überraschende Antithesen folgen, Bild und Gegenbild Schlag auf Schlag, von denen man oft nicht weiß, was sie sollen, noch woher sie kommen — aber gleichviel, — sie überraschen, sie verblüffen — und das Feld ist gewonnen. Gutzkow kokettirt aber mehr mit Allem, als daß er's ernstlich meinte; wir sollen glauben, er wisse Alles, aber es glaubt's ihm Niemand mehr. — Riehl hat dagegen viel mehr Wissen und Fond in sich, er ist weniger Poet, aber mehr Gelehrter. Manches wirft er nur flüchtig hin, bei welchem der Leser fühlt, er könnte mehr darüber sagen, und bedauert, daß er's nicht thut.

Weil aber Riehl die Pedanterie haßt, ist er leider selten gründlich und kommt nicht über den Feuilletonstyl hinaus. Die ernstesten Fragen werden wie Federbälle hin- und hergeworfen, verschwinden und tauchen wieder auf, mit Taschenspielergeschwindigkeit; ein Satz wird escamotirt, ein anderer eingeschmuggelt, und ehe man sich's versieht, ist das Urtheil gefangen.

Hat man daher Riehl als Gegner vor sich, so kann man sich satteln, denn da heißt es: „Aufgepaßt! Laß dich nicht verblüffen!" Er ist ein Gegner, vor dem man alle Achtung haben muß, und mit dem ein „Gang" nur Ehre machen kann, zumal er schon ein großes Publikum für sich hat, noch ehe er gesprochen! —

Die Complimente, die wir hiermit aus voller Ueberzeugung dem geistreichen Publicisten machen, sind nicht etwa eine captatio benevolentiae, sondern nur eine alte Rittersitte. Wir kennen das Wappen und ehren den Adel des geharnischten Gegner's, aber er ruft: „Hie Welf!" und wir sind von den Wibelungen*). Darum die Lanze eingelegt, und nun vorwärts.

Die von uns vertretene, weil für organisch gegliedert, und historisch berechtigt gehaltene musikalische Entwickelung, die sich in Beethoven, Schumann, Berlioz und Wagner ausspricht, greift Riehl, in dem vorliegenden Buche, zwar nicht direct und systematisch an, aber, was viel schlimmer ist, indirect und fragmentarisch allenthalben. Er versetzt gelegentliche Rippenstöße, wirft allerhand verdächtige Seitenblicke, und unterminirt so allenthalben, wo es ihm eben paßt, die Meinung des Lesers, der, durch die Ueberschriften getäuscht, oft verwundert ist, diese Polemik da zu finden, wo sie Keiner sucht. Dabei verfährt aber Riehl höchst vornehm, um nicht zu sagen arrogant.

Er behandelt die Meister der neuen Zeit etwa, wie ein adlicher Junker den bürgerlichen Handwerker, als nicht ebenbürtig; oder wie ein Schulmeister den Knaben, als unreif; oder gar wie ein Arzt den Kranken, als nicht zurechnungsfähig. Sogar Beethoven bekommt Seitenhiebe, (S. 93) weil er, „auf das Recht seiner subjectiven Genialität pochend, den Bann von Sitte und Herkommen zerbricht" und sich unterstanden hat, in seiner Missa solennis, im „Dona nobis pacem", jenes „merkwürdige Trompeten-Duo" zu bringen, das den Orthodoxen, in Religion und Musik, ein Gräuel ist. — Also auch Riehl ist ein Kranker, auch er „ist gequält von einem organischen Leiden, welches ihn immer da niederhält, wo er einen Anlauf zum Vollendeten nimmt" — wie er bei der Besprechung Kreutzer's (S. 248) von jedem Sterblichen sagt. Dieser organische Herzfehler ist bei Riehl die Sucht, über Alles ein Urtheil haben zu wollen. Nebenbei wird er von der fixen Idee des Volksliedes geplagt, das er schließlich allenthalben sieht, weshalb er auch die Bänkelsänger mit besonderer Vorliebe aufsucht und großzieht! —

Daß Riehl durch seine umfassenden culturhistorischen Studien auf die Musik geführt wurde, ja geführt werden mußte, ist ganz natürlich. Wer so aus dem Großen und Ganzen, wirklich genial arbeitet, wie er, mußte bald fühlen, welches bedeutende culturhistorische Moment in der Musik ruht und wie dieses Element mit den übrigen Elementen der Culturgeschichte und Weltgeschichte, viel inniger verarbeitet werden müsse, als bisher geschehen war. So werden alle frei- und weitblickende Geister mehr und mehr zusammenfassen, was Pedanterie und Scholastik trennte, wie wir unter Anderen bei Schlosser sehen, dessen Geschichte des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts eben so sehr Literaturgeschichte als Weltgeschichte ist.

Studium berechtigt aber nicht ohne Weiteres zum Urtheil, und Erkenntniß des organischen Zusammenhanges bedingt nicht von selbst Erkenntniß aller einzelnen Theile. Es kann Einer ein recht guter und universeller Culturhistoriker sein und doch ein beschränkter, vorurtheilsvoller Musikkenner. Wir

---

*) Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage, von Richard Wagner. Leipzig, Otto Wigand 1850.

zählen Riehl nicht zu den Dilettanten, sondern zu den Musikkennern, denn er hat sich in der Geschichte und Literatur der Musik mehr umgethan als tausend sogenannte Kenner und mehr über Musik gedacht, als hundert Musiker von Fach. Ueber die Zeit der Handwerkerprivilegien und Zunftgenossenschaft sind wir hinaus, desto mehr aber müssen wir auf Universalität der Anschauung dringen, und auf Freiheit im Urtheil.

Riehl ist aber befangen im Urtheil, namentlich in dem über sich selbst, denn er glaubt freier zu sein, als er ist, und daraus folgt das Uebrige. Es sind aber weder die frei, die ihrer Ketten spotten, noch die, welche sich so graziös und leicht in ihren Ketten bewegen, als hätten sie keine. Riehl hat sich so lange mit der Zopfzeit beschäftigt und so sehr in jene Zeit hineingelebt, daß ihm richtig der Zopf hängen geblieben ist, den er für einen Feldherrnstab hält, mit welchem er die Zeitrichtung commandiren kann. Er steckt bis über die Ohren in der Bach-Mendelssohn'schen Richtung, und bestätigt von Neuem unsere Erfahrung, daß alle Mendelssohnianer — denen er natürlich eine große Zukunft prophezeit, weil er selbst einer ist, — an der fixen Ideen laboriren, daß das Volkslied der Stein der Weisen sei, um jeden Gedanken in Gold zu verwandeln, oder die Schablone, über die man jede Kunstform schmieden könnte — und daß auf dem Dilettantismus das Heil der Musik beruhe.

So viel sich Riehl in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts umgethan und Mendelssohn studirt haben mag, giebt er uns anderseits Grund genug zu vermuthen, daß er über die neueste Instrumentalperiode mehr vom Hörensagen als vom Hören und Sehen urtheilt; daß er von Schumann, Berlioz, und Wagner blutwenig kennt und — auch weder Zeit noch Lust gehabt hat, sich Viel damit abzugeben. Das ist nun zwar Jedermanns eigene Sache. Wer mit der Zeit nicht fortgehen will oder kann, soll es bleiben lassen und sich seinen antiquarischen Gelüsten nach Gefallen hingeben. Er soll aber dann auch bleiben lassen, seine eigene Einseitigkeit unter vornehmen Redensarten verbergen, und uns glauben machen zu wollen, daß das überhaupt nicht der Mühe werth sei.

Uns thuen jetzt Culturhistoriker und Kenner der Vergangenheit ebenso Noth, als eine junge, thatkräftige und gesinnungsstarke Generation zum Ausbau der angebahnten neuen Richtung. Beide können und müssen neben einander bestehen, es sind keine Extreme, sondern Ergänzungen. Darum sollten sie sich auch gegenseitig nicht anfeinden, oder was noch schlimmer ist, verachten. Gegen die Philister und Doctrinäre sollten sie gemeinschaftlich zu Felde ziehen, und nicht dieser Landplage durch gegenseitige Opposition immer neue Nahrung geben! —

Was Riehl mit seinen „Musikalischen Charakterköpfen" beabsichtigt, sagt uns das Vorwort im Folgenden prägnant und deutlich genug.

„Das vorliegende Buch ist ein in sich abgeschlossenes Ganze, keine willkührliche Zusammenstellung vereinzelten Skizzen. Fragmente aus einzelnen Abschnitten waren früher schon in verschiedenen Zeitschriften abgedruckt. Sie sind aber hier nicht eingeschoben, sondern eingearbeitet in das Ganze, welches wesentlich neu ist. — Es war mir eine Herzens- und Gewissenssache, durch diese Schrift nach drei Punkten agitatorisch zu wirken, und diese drei Punkte bilden die innere Einheit des Buches. — Zum Ersten möchte ich das historische Studium der musikalischen Kunstwerke unserer, so unbändig viel musicirenden gebildeten Gesellschaft als das köstlichste Bildungsmoment in der mißbrauchten Tonkunst, den Musikern aber als ihre verfluchte Schuldigkeit, auf die Seele binden. — Zum Andern wollte ich Proben liefern, wie die Geschichte der Musik, die so isolirt abgehandelt zu werden pflegt, daß man in den meisten Geschichtsbüchern der Tonkunst nichts als Himmel und Musikanten sieht, in ihrem organischen Zusammenhange gefaßt werden müsse mit der übrigen Kunstgeschichte, der Literaturgeschichte und der gesammten Culturgeschichte. — Zum dritten galt es mir als ein Act der Pietät und als eine wissenschaftliche Ehrensache, Protest zu erheben gegen den, in der Geschichte der Musik so stark eingerissenen Unfug, welcher bloß um die bekannten großen Meister der vergangenen Perioden sich kümmert, die minder glänzenden historischen Charaktere aber, die Männer der Vorarbeit, der Uebergangsstufen, die kleineren Meister, durch deren reiche Gruppen unsere Kunstgeschichte erst ihr volles, individuelles Leben gewinnt, bei Seite liegen läßt. — Statt diese Grundgedanken in schulmäßiger Abhandlung durchzuführen, zeichnete ich eine Gruppe von Originalgestalten aus der Geschichte der neueren Musik, und gab mich der behaglicheren Arbeit hin, lebendige Männer von Fleisch und Bein und mit scharf geprägtem Gesicht abzuconterfeien, und sie der Reihe nach für mein kunstgeschichtliches Glaubensbekenntniß aufmarschiren zu lassen. — Wer lesen gelernt hat, der wird diese innere ideelle Einheit des Buches aus der Mannichfaltigkeit seiner einzelnen Schilderungen schon herauszulesen wissen."

Die in dem Buche abgehandelten Charaktere sind: Wenzel Müller und Astorga. — Mattheson und seine Zeitgenossen. Als Epilog: Thibaut, Winterfeld, und Kiesewetter. — Bach und Mendelssohn aus dem socialen Gesichtspunkte. — Johann Adolph und Faustina Hasse. Als Epilog: Meyerbeer und Roger. — Spontini und Cherubini. — „Die göttlichen Philister: Gyrowetz, Rosetti, Pleyel, Wra-

nitzky, Hoffmeister, Neubauer. — Konradin Kreutzer und Albert Lortzing. —

Der Inhalt ist mannigfaltig und anziehend genug, um Jeden zum genaueren Einblick in das Ganze einzuladen. Aber schon in der Anordnung zeigt sich die Sucht nach These und Antithese in der wahrhaft barocken Zusammenstellung von Wenzel Müller mit Astorga, von Meyerbeer und Roger mit dem Hasse'schen Ehepaar. Selbst die Bezeichnung „als Epilog" hat etwas Gesuchtes, Absichtliches.

Die Intentionen aber, welche die Vorrede ausspricht, sind ganz vortrefflich. Es kommt nur darauf an, zu untersuchen, ob Riehl wirklich erreicht hat, was er beabsichtigte.

Zunächst möchten wir einige bescheidene Zweifel dagegen erheben, daß dieses Buch wirklich ein in sich abgeschlossenes Ganze sei. Daß die Zusammenstellung keine zufällige oder willkührliche sei, sieht man auf den ersten Blick. Zu einem Ganzen gehört aber eine gewisse Vollständigkeit und Abrundung, die wir vermissen. Das Buch fängt mit einem „dramatischen Bänkelsänger", Wenzel Müller, an, und hört mit dem dramatischen Leierkasten Albert Lortzing auf. Wenn man sich daraus ein kunstgeschichtliches Glaubensbekenntniß construiren soll, so fällt das jedenfalls nicht zu Gunsten des Verfassers aus! Er will damit der Gegenwart wohl zeigen, daß, seitdem Mendelssohn todt ist, und sintemal die historische Schule, auf deren Erscheinung und Zukunft Riehl „viel verwetten will" (S. 99) noch nirgends sich zeigt, unsere Zeit Nichts Besseres werth sei, als mit zwei „kleinen Meistern", die nun auch todt sind, seine Rundschau zu schließen und sich dabei zu beruhigen? Wo bleibt aber die ganze Instrumentalperiode von Haydn bis jetzt? Oder ist das auch absichtlich, daß man sich die hingeworfenen Brocken darüber im ganzen Buche zusammensuchen muß? Soll die Instrumentalmusik etwa durch Gyrometz und Genossen, mit einem Seitenblick auf Haydn, hinlänglich abgethan und erledigt sein? Wenn das zu dem kunstgeschichtlichen Glaubensbekenntniß des Verfassers gehört, so zeigt das eben, wie einseitig Riehl verfährt! In einem „in sich abgeschlossenen Ganzen" erwarten wir mit Recht keine so enorme Lücke, oder von einem wissenschaftlichen und freidenkenden Schriftsteller keine so enorme Schwäche. Gäbe sich Riehl nicht das Ansehen, als sei er unparteiisch, oder machte er mit seinem Buche keinen Anspruch auf ein abgeschlossenes Ganze, so würden wir diese Lücken weder bemerken noch hervorheben, denn Jeder hat natürlich volle Freiheit, zu behandeln und zu ignoriren, Wen er Lust hat. Aber schon Lessing, den Riehl so gern citirt, sagt in seiner „Dramaturgie": Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto partheiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Riehl hätte unbefangener und richtiger sagen können: „Ich habe einzelne Abschnitte und Fragmente, die schon früher gedruckt waren, gesammelt, geordnet, neue Skizzen hinzugefügt, und gebe nunmehr diese Sammlung heraus, die aber nur ein Skizzenbuch ist" — und zwar, setzen wir hinzu, ein eben so anmuthiges als anregendes, aber nur, — um der Culturgeschichte Willen! — kein Ganzes! —

Was es übrigens mit dem „Einarbeiten" für Bewandniß hat, geht unter Anderem aus folgenden Proben hervor. Der Artikel über Bach beginnt: „Im Jahre 1850, als der Tag der hundertjährigen Todesfeier Johann Sebastian Bach's herannahte, schrieb ich die folgenden Worte" — und nun läßt er (S. 67) den Artikel abdrucken, der 1850 schon irgendwo anders gestanden hat. — Ein andermal sagt er (S. 204): „Ueber den innigen und ursprünglichen, vor Allen von Haydn wiederhergestellten Zusammenhang der Volksmusik mit den höheren Formen des Instrumentalsatzes habe ich mich in meiner Abhandlung über das Volkslied, im dritten Bande der Gegenwart, in folgender Weise ausgesprochen" — und sogleich folgen sechs Seiten Wiederabdruck. — In dem Artikel über Mendelssohn schiebt er eine, zwei Seiten lange Anmerkung mit den Worten ein (S. 105): „Ueber das Wirken Mendelssohns zur Wiederbelebung des deutschen Volksliedes habe ich mich an einem anderen Orte" (wahrscheinlich auch im dritten Band der Gegenwart) „in folgender Weise ausgesprochen." — Das nennt Riehl „Einarbeiten in das Ganze!" Wir nennen das Einschieben oder Selbstabschreiben. Das ist die moderne Nonchalance, die verlangt, man solle Alles gläubig hinnehmen, wie es die Autoren zu geben für gut befinden und sich durch Schlagwörter wie „ideelle Einheit" und „Lesen lernen" einschüchtern lassen! —

Wir verdanken trotzdem Riehl, daß er durch seine Skizzen dem größeren Publikum mehr Anregung giebt zu einem zusammenhängenden historischen Gesammtstudium, als den Dilettanten bisher durch derartige Skizzen gegeben wurde. Eine Schreib- und Auffassungsweise, wie die seinige, wirkt anregender und gleichzeitiger nach mehreren Richtungen, als wir — mit wenigen rühmlichen Ausnahmen auf die wir später hinzuweisen gedenken — in der Musikgeschichte sonst gewohnt sind. — Aber sie ist

doch immer nur im Feuilletonstyl, immer nur Aperçu, originell behaglich, nicht erschöpfend, geistreich unterhaltend, nicht wissenschaftlich. Der Himmel möge uns vor einer ganzen Musikgeschichte in diesem Genre bewahren. Da wollen wir lieber noch „lauter Himmel und Musikanten sehen" als ein solch geistreiches Durcheinander, wo von Kauer gesprochen wird, wenn man Lortzing aufsucht; vom „Dessauer Marsch" bei Wenzel Müller; vom unvermeidlichen Volkslied bei Gyrowetz; von Kaulbach bei Meyerbeer, u. s. f. Das wäre ganz vortrefflich, wenn ein derartiges Ensemble schon wirklich in einander gearbeitet durchgeführt werden könnte. So lange man aber fühlt, daß Vieles nur dasteht, um durch Anthitese Effect zu machen, und so lange es meist nur bei Andeutungen verbleibt, können wir derartige Versuche eben nicht für mehr nehmen, als für Chromatropen, mit schönem Linien- und Farbenspiel. —

Daß Riehl das Verdienst hat, angedeutet zu haben, wie die Musikgeschichte mit der Kunst- und Culturgeschichte, selbst mit der Weltgeschichte zusammen behandelt werden könne, erkennen wir gebührend an, und das ist kein geringes Verdienst. Es ist hierin fast noch Nichts gethan, folglich jede Anregung von Bedeutung und Nutzen. Aber er begnüge sich auch damit, und glaube nicht etwa, irgend einen von ihm besprochenen bedeutenden Gegenstand, wie z. B. die Aufgabe und Zukunft der Oper, das Wesen der Instrumentalmusik, die Bedeutung des Volksliedes, u. s. f. in irgend einer Weise erledigt zu haben. Als Skizzen unübertrefflich, sind diese Charakterköpfe als Proben einer Musikgeschichte nur anmaßend geschwätzig.

Daß Riehl endlich Namen der Vergessenheit entrissen hat, denen man selten oder nie mehr begegnet, ist mehr als ein Act der Pietät, aber weniger eine wissenschaftliche Ehrensache — es ist ein höchst glücklicher Griff, der überdieß Zeugniß abgiebt von dem Talent und dem Fleiß des Schriftstellers, der nach Quellen forschte, die nur zu sehr vernachlässigt sind, aber, wie sich zeigt, in geschickter Hand sehr ergiebig sein können. Dabei darf man aber nie vergessen, daß Riehl seine Charakterköpfe agitatorisch wirken läßt, daß er sie mit Tendenz auswählte, um sie für sein culturgeschichtliches Glaubensbekenntniß zu benutzen. Durch diese Absicht, die man allenthalben herausliest, verliert seine Darstellung viel von der Frische und Unmittelbarkeit, die man bei Skizzen erwartet und von wissenschaftlichen Darstellungen verlangt. —

Wir möchten, wenn es uns (von der Redaction*) nämlich) gestattet würde, den Inhalt der Riehl'schen Skizzen in einem zweiten Artikel näher betrachten und prüfen, theils, weil das Buch dazu interessant genug ist, theils weil es zu eigenthümlichen Betrachtungen anregt, theils um unseren Lesern ein Bild von der Art und Weise zu geben, wie Riehl unsere jetzigen Kunstverhältnisse und die lebenden Meister behandelt. Riehl hat uns das sauer genug gemacht, weil er die Aphorismen darüber gewöhnlich dahin verstreut, wo man sie am Wenigsten sucht und somit buchstäblich uns gezwungen hat, sein ganzes Buch Zeile für Zeile, mit dem Notizbuch in der Hand zu lesen, was uns sonst schwerlich passirt wäre!

Interessant ist unter Andern, Riehl's Charakteristik Spontini's, die ihm vortrefflich gelungen ist, mit der trockenen und seichten analytischen Section Spontini's von dem „Wohlbekannten" und der leichten, echt französischen Manier, in der Berlioz Spontini handhabt, zu vergleichen. Eine nähere Beleuchtung verdient ferner der treffende Ausspruch Riehl's (S. 86) „daß eine Topographie des deutschen Musiklebens nächstens zeitgemäß werden wird," ein Thema mit dem auch wir uns schon vielfach beschäftigt haben, wie wir überhaupt mehreremale ein Zusammentreffen unserer Ansichten mit denen Riehl's beobachtet haben (z. B. bei der Vergleichung Wagner's mit Kaulbach, im 37sten Bande dieser Zeitschrift, Nr. 20) während in der Hauptsache die Ansichten fast diametral entgegen laufen, eine Erscheinung, die in der Musik leider Nichts Neues ist.

So wird überhaupt Jeder, der Riehl's Buch mit Aufmerksamkeit liest, der Dichter und Novellist ebenso, wie der Musiker und Geschichtsforscher, auf mannichfaltige Art Anregung, Belehrung oder Unterhaltung finden. Es wird ihm nach dem Quellenstudium unwillkührlich verlangen, namentlich deshalb, um sich ein eigenes Urtheil bilden zu können, und sich das Riehl'sche nicht octroyren zu lassen. Auch der elegante und noble Styl sei, mit Ausnahme seiner schon gerügten Fehler, als Muster empfohlen, aber man hüte sich vor Bestechung und Ueberrumpelung des Urtheils. Wir besitzen in der musikalischen Literatur ein solches Buch noch nicht — aber — mehr wie einmal wird's auch Keiner lesen, es sei denn, daß er es, wie wir, recensiren will! —

Hoplit.

---

*) Mit vielem Vergnügen. Bei der lebhaften Thätigkeit und dem regen Leben, welches sich jetzt so vielfach in Büchern kund giebt, ist es nothwendig, auch diesem Gebiet eine entsprechende Aufmerksamkeit zu widmen. D. Red.

Kleine Zeitung.

Aus Moskau schreibt man uns: Frau **Henriette Nissen-Saloman** hat hier, nach ihrer Rückkunft von ihrer Kunstreise, ein brillantes Concert und hierauf am 14ten December, 11ten und 18ten Januar, drei Matinéen classischer Musik gegeben. Dieselbe hatte nach einem fünfmonatlichen Aufenthalt in Petersburg schon einmal Moskau besucht. Später ging dieselbe in Begleitung ihres Gatten nach Warschau, besuchte die größern Städte Polen's und Rußland's bis Kasan und von da bis Odessa, weilte sechs Wochen in Constantinopel und kam von dort hierher zurück. Es war ihr gelungen, durch Vereinigung der ersten musikalischen Notabilitäten Moskaus überaus interessante Programme zu Stande zu bringen. Hardoff spielte in der ersten Matinée die Pianofortepartie eines Trio's von Beethoven, in der dritten die eines Quartetts von Mozart. Hardoff ist besonders für dieses Genre ein Pianist von außerordentlicher Begabung aus der Zeit Field's; er verdient die große Achtung, die man ihm hier zollt. Sein Auftreten in diesen Matinéen war um so interessanter, da er seit zwanzig Jahren nicht öffentlich gespielt hatte. Genischta, ein Schüler Häsler's und Field's, der Nestor und Koryphäe der hiesigen Pianisten, der nicht mehr öffentlich auftritt, hatte sich dennoch erboten, in vorkommenden Fällen des Accompagnement am Piano zu übernehmen. Genischta ist ein Musiker von echtem Schrot und Korn, mit einer außerordentlichen Begabung, ein geistreicher Mann und ein glühender Verehrer classischer Musik, dabei voll reger Theilnahme für die wahren Interessen der Kunst. Seine nicht edirten Compositionen sind sehr interessant, und obgleich er hier in Moskau weit entfernt vom wirklichen Schauplatz der Kunst lebt und wirkt, so interessirt er sich doch für Alles und kennt es. Es war überraschend zu sehen, wie diese Matinéen alle namhaften Kunstnotabilitäten und Kunstliebhaber und ein Publikum aus den höchsten Ständen versammelt hatten, — ein Beweis, daß hier, wie überall der Geschmack des Publikums, nicht so verdorben ist, wie man glaubt, wenn nur die Künstler den Muth haben das Gute zu bieten. Was endlich Frau Nissen-Saloman betrifft, so kann man dreist behaupten, daß es nicht viele unter den jetzigen Sängerinnen giebt, die wie sie mit gleicher Hingebung und Liebe classische Musik vortragen und cultiviren, obschon es ihr gelang, neben den berühmtesten italienischen Sängerinnen auf deren eigenem Gebiet des italienischen dramatischen Gesanges, auf der Bühne wie im Concertsaal, hier wie in Italien, Triumphe wie diese zu feiern. In den Matinéen sang Frau Nissen, Arien von Händel, Haydn, Mozart, Graun, Rossini, schottische Lieder von Beethoven, Lieder von Schubert.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau **Bochkoltz-Falconi** hat in Gotha als Fides, Donna Anna und Norma großen Beifall gefunden.

Der Musikdirector **Stein** aus Frankfurt a. M. ist Kapellmeister in Sondershausen geworden.

Der Tenorist **Beck** von Weimar trat in Leipzig als Tannhäuser auf, jedoch nur mit geringem Erfolg.

Der Clarinettist **Forkert** in Dresden hat Montag den 21sten Februar ein Concert gegeben, das sich vielen Beifalls zu erfreuen hatte.

Der Pianist **Adolph Schlösser** gedenkt in Frankfurt a. M. ein Concert zu geben.

Alexander Dreyschock ist von Hamburg abgereist und wird zunächst in Wien Concerte geben.

Frl. **Agnes Büry** hat im Abonnementsconcerte zu Bremen gesungen.

Meyerbeer befindet sich gegenwärtig in Berlin wo er einige Zeit zu bleiben gedenkt. Uebrigens hat er, wie es heißt, eine schwarze Sängerin für seine Oper „die Afrikanerin" verschrieben, und damit wenigstens erreicht, daß dieselbe abermals die Runde durch alle Journale macht.

Robert Schumann wird mit seiner Gattin gegen Mitte März nach Leipzig kommen und die Aufführung seiner Musik zu Byrons „Manfred", welche auf dem hiesigen Stadttheater vor sich gehen soll, zu leiten.

Der blinde englische Componist **Alexander Mitchell** bereist, um seinen Compositionen Eingang zu verschaffen, Deutschland. Im Beethoven-Verein zu Bonn fand die Ouvertüre zu seiner Oper „die Brüder von Liebenstein" viel Beifall.

Emile Prudent ist von einer ausgedehnten Kunstreise nach Paris zurückgekehrt und wird den 25sten Februar ein großes Concert im Theatre Italién geben.

Im Josephstädter Theater zu Wien hat sich neulich die kleine Violinistin **Johanna Bierlig** producirt. Der Erfolg war — wie ein Wiener Journal sagt — weinerlich.

In den am 21sten Februar stattgefundenen Symphonieconcerte der k. Kapelle zu **Berlin**, kamen die drei Leonorenouvertüren Beethoven's zur Aufführung.

Johanna Wagner wird, wie es heißt, ihren Urlaub von zehn Monaten, erst im nächsten Jahre antreten. Man bringt auch hiermit das endliche Erscheinen der „Afrikanerin" in Verbindung.

Am 21sten Februar trat in Leipzig Hr. **Mitterwurzer** aus Dresden als Wolfram im Tannhäuser, der zum 6ten Male gegeben wurde, auf.

Neue und neueinstudirte Opern. In **München** und **Leipzig** hat man zum Fasching „Die Schwestern von Prag" aus ihrem Grabe erstehen lassen.

Verdi hat abermals eine neue Oper „Travita" für Venedig componirt, das Librette ist nach Alexander Duma's Roman „die Dame mit den Camelien".

Hr. v. Lvoff, durch den schlechten Erfolg seiner „Tochter der Wellen" in Wien nicht abgeschreckt, ist daran gegangen, eine neue „italienische" Oper zu componiren.

Wagner's „Fliegender Holländer" ist am 16ten Febr. in Weimar zum erstenmale zur Aufführung gekommen.

Frau Elise Schmezer hat eine Oper „Otto der Schütz" componirt. Nun hatte es der Herzog, durch die Erfahrung belehrt, eigentlich verschworen, wieder eine einheimische Oper zur Aufführung bringen zu lassen, er hat sich jedoch, wie man hört, bewegen lassen, seinem Vorsatz ungetreu zu werden und „Otto der Schütz" wird demnach einstudirt.

Flotow's „Indra" ist in Frankfurt a. M. zum ersten Male gegeben worden.

Todesfälle. In Berlin starb am 6sten Februar der Malerdichter August Kopisch, durch die Compositionen seiner komischen Lieder auch in der musikalischen Welt bekannt.

Vermischtes.

Berlioz's Faustmusik erscheint demnächst im Druck. Aus diesem Grund verschob die Leipziger Singakademie die beabsichtigte Aufführung derselben.

Der Proceß Lumley und Johanna Wagner kam in London, am 4ten Februar, abermals vor Gericht. Die Sache ward indeß keineswegs erledigt — es scheint sich hier im Gegentheil einer jener englischen Riesenprocesse zu entspinnen, welche jahrelang dauern, für die betreffenden zuletzt alles Interesse verlieren und nur den Advokaten Gelegenheit geben, ihre juristischen Feinheiten zu entwickeln.

In Leipzig soll, wie wir hören, ein Sommertheater errichtet werden. Wir bedauern dies, da derartige Institute wahre Schmarotzerpflanzen der Kunst sind, müssen aber zugestehen, daß die Direction des Stadttheaters durch die geringe Theilnahme des Publikums in den Sommermonaten zu diesem Schritte gedrängt wurde.

Intelligenzblatt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern gegenw. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und am Donnerstag in der Osterwoche (d. 31. März) findet eine regelmässige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium eintreten wollen, haben sich bis dahin, schriftlich oder persönlich, bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine jedenfalls die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst gründliche, allgemeine Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich, theoretisch und praktisch, über alle Zweige der Musik, als Kunst und Wissenschaft, und wird ertheilt:

in Harmonie, Contrapunct und Composition	von den Herren	Musikdirector **M. Hauptmann.** Capellmeister **J. Rietz.** Musikdirector **F. Richter.** **Rob. Papperitz.**
im Pianoforte- und Orgel-Spiel	von den Herren	Professor **J. Moscheles.** **L. Plaidy.** **F. Wenzel.** Organist **C. F. Becker.**
im Violin- und Violoncell-Spiel (Solo-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel, verb. mit Directionsübung.)	von den Herren	Concertmeister **Ferd. David.** Concertmeister **R. Dreyschock.** **V. Herrmann.** **M. Klengel.** **C. Grützmacher.**
im Gesang (Solo- und Chor-Gesang, verb. mit practischer Uebung im dramatischen Vortrage)	von den Herren	**F. Götze.** Musikdirector **E. F. Richter.**
in Geschichte und Aesthetik der Musik und **Uebung in der Declamation**	von Herrn **F. Brendel.**	
in der italienischen Sprache	von **Mr. Vitale.**	

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, in vierteljährlicher Praenumerando-Zahlung.

Der ausführliche gedruckte Prospectus der innern Einrichtungen des Instituts und aller einschlagenden Verhältnisse wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1853.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Neuigkeiten
von Schuberth & Comp.
in Hamburg, Leipzig und New-York.

Spohr, Louis, Op. 143. Die Jahreszeiten, Sinfonie fur grosses Orchester in 2 Abtheilungen. 1. Abtheilung: der Winter, der Frühling. 2. Abtheilung: der Sommer, der Herbst.
Partitur. 3 Thlr. 15 Sgr.
Orchester-Stimmen. 7 Thlr.
Berwald, Franz, Trio Nr. 2 für Piano, Violine und Violoncello. 2 Thlr. 15 Sgr.
Gurlitt, Cornelius, Op. 10. Trio für Piano, Violine und Violoncello. 2 Thlr. 5 Sgr.
Brunner, C. T., Souvenir de l'Opéra, petit Bouquet de Melodies, p. Piano, Op. 109.
Nr. 5. Lortzing, Waffenschmidt. 7½ Sgr.
Nr. 6. Bellini, Sonnambula (Nr. 1). 7½ Sgr.
Burgmüller, Ferd., Opernfreund für Piano. in leichtem Arrangement.
Nr. 29. Rossini, Wilhelm Tell. 10 Sgr.
Nr. 11. Bellini, die Unbekannte. 10 Sgr.
— —, do. Neue Folge. Nr. 3. Adam, Giralda. 15 Sgr.
— —, Londoner Redowa für Piano. 5 Sgr.
— —, Pariser Redowa für Piano. 5 Sgr.
Hiller, Ferd., Op. 46. 6 Gesänge für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr.
Hirsch, R., Album für Gesang mit Piano. Neue Ausgabe.
Nr. 8. Kreutzer, Conrad, Ros' und Liebchen. 10 Sgr.
Nr. 9. Lachner, Franz, der Sclave. 5 Sgr.
Kücken, Fr., Op. 2. La Bagatelle, Rondino p. Piano, nouvelle Edition corrigée. 10 Sgr.
— —, Op. 5. Deux Marches p. Piano, nouvelle Edition corrigée. 10 Sgr.
Reinecke, Carl, Op. 2. 4 Clavier-Stücke. 2. Ausgabe. 15 Sgr.
Schumann, Robert, 8 2händige Clavier-Stücke für kleine und grosse Kinder, aus den 4händigen Stücken Op. 85, übertragen von Carl Reinecke. 1 Thlr. 10 Sgr.
— —, Op. 36. Lieder für das Pianoforte, übertragen von Carl Reinecke. Cah. 4. Liebesbotschaft und Nichts Schöneres. 10 Sgr.
Schwencke, Carl, Op. 56. 3 Rondinos pour Piano.
Nr. 1. Rossini, Barbier von Sevilla. 10 Sgr.
Nr. 2. Auber, die Stumme von Portici. 10 Sgr.
Nr. 3. Donizetti, Anna Bolena. 10 Sgr.
Siemers, Op. 7. 6 Lieder für 1 Stimme mit Piano. 20 Sgr.
(Zauber der Nacht, — die Einsamen, — die Rose, — Treue Liebe, — Geh' zur Ruh', — der Brauttanz.)
Wallace, W. V., Op. 29. Mazurka. 15 Sgr.
Watson, Henry C., 3 Gesänge mit englischem und deutschem Text und Pianoforte-Begleitung.
Nr. 1. Viele Jahre her. 10 Sgr.
Nr. 2. Du siehst den Born. 5 Sgr.
Nr. 3. Des Ehemanns Gesang. 5 Sgr.
Wurda, J., Die Sehnsucht. Lied mit Piano-Begleitung. 7½ Sgr.
Verlags-Cataloge.

Hamburg, im Februar 1853.

Herr Ferdinand Sieber

scheint in seinem Unmuthe meine Vorrede übersehen zu haben, sonst würde sein Angriff von anderer Seite und wohl weniger heftig geworden sein. Dort habe ich es ziemlich klar auseinandergesetzt, daß mein Katechismus eben nichts anderes sein sollte, als ein Versuch, alles das, was seit Jahrzehnten über Gesangskunst gedacht und geschrieben worden in ein, den Anforderungen der Zeit entsprechendes System zu bringen, und daraus eine lebendige Methode zu entwickeln — und das erscheint mir nicht nur als kein Verbrechen, sondern als ersprießlich für die Kunstlehre. Freilich hätte ich die Quellen nennen sollen, aus denen ich geschöpft; und nimmer wäre dies von mir unterlassen worden, wenn ich dieselben, als ich den Katechismus schrieb, zur Hande hatte. So aber arbeitete ich nach einem, für meinen Privatunterricht in dem Zeitraum mehrerer Jahre entstandenen Lehrgange. So sehr ich nun auch überzeugt bin, daß diese Nachlässigkeit der Rüge verdient, so muß ich doch ganz entschieden Hrn. Sieber das Recht absprechen, mir dieselbe zu ertheilen, da seine Anweisung zum Singen derselbe Vorwurf trifft.

Daß übrigens Hr. Sieber Thatsachen entstellt, um mich herabzuwürdigen, stellt seine Ehrlichkeit in kein glänzendes Licht. So spreche ich nirgend von einem „Fäusteballen" — das Beispiel „Winter ade" ist ganz entstellt mitgetheilt und selbst wenn ich das, von ihm aufgestellte Sündenregister gelten lassen müßte, bleiben immer noch mehr als „zwölf Seiten Eigenthum" übrig. Wie ich ferner da, wo es gilt, auch auf eignen Füßen stehen kann, das habe ich durch zwei andere Werke bewiesen. Meine „Chorschule" und „Elementargesanglehre" sind von der gesammten Kritik als „neu, selbstständig und zweckfördernd anerkannt worden, und beide haben bereits eine vielfache, praktische Verwendung gefunden. Von welchem Werke kann das Hr. Sieber sagen? Daher wird er sich aber auch darüber, daß er mich unter die literarischen Industrie-Ritter rechnet, anderweitig verantworten müssen.

A. Reißmann.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 10. Den 4. März 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Eine zweite, nach der ersten Feststellung des Verhältnisses der Einzel- zur Gesammtkunst wichtigste Frage, deren Beantwortung versucht werden muß, ist die nach der gegenwärtigen Lebensfähigkeit oder Ausgestorbenheit der einzelnen Künste oder einzelner ihrer Gattungen in ihrer bisherigen Sonderung. Man darf vor einer solchen Frage, vor einer zum Nachtheil der heutigen Kunst ausfallenden Beantwortung derselben nicht erschrecken. Ich erwähne dies, weil ich öfter die Erfahrung gemacht habe, wie die Musiker z. B. vor dem Gedanken eines Aufhörens ihrer Kunst sich in der That entsetzten. Die Kunst an sich ist ewig; nur die besondere Ausdrucksweise, die Form und Gestalt der Offenbarung des künstlerischen Geistes wechselt, während dieser derselbe bleibt.

Noch einmal sei hier, bevor ich weiter gehe, auf das aufmerksam gemacht, was ich schon im Eingange bemerkt habe, daß es durchaus nicht meine Absicht ist, in der gegenwärtigen Erörterung abschließen zu wollen. Ich gebe diese Sätze, um die Debatte anzuregen; es sind, wenn man will, Angriffspunkte oder Thesen für weitere Besprechung. Auch das darf nicht unerwähnt bleiben, daß mein Gedankengang in dem bis jetzt Gegebenen sowohl, wie in dem unmittelbar Folgenden noch keineswegs vollständig zu übersehen ist. Nur beim Abschluß der ganzen Betrachtung kann dies der Fall sein.

Der Grundgedanke, um den es sich in der nachfolgenden Betrachtung handelt, ist der, daß die meisten Künste sich zur Zeit völlig ausgelebt, bis jetzt in Wahrheit nur noch eine Scheinexistenz geführt haben. Es muß gesagt werden, daß nur noch in einzelnen Gattungen einiger derselben eine gewisse Lebenskraft sich vorfindet, eine Lebenskraft jedoch, die auch schon mehr und mehr dahin zu schwinden scheint.

Vergegenwärtigen wir uns, um zu näherer Erfassung dieses Grundgedankens zu gelangen, die Leistungsfähigkeit der einzelnen Künste auf der Stufe der Entwicklung, die sie gegenwärtig einnehmen.

Was die Baukunst betrifft, so ist schon längst allgemein anerkannt, daß seit der Blüthe des gothischen Styls auf diesem Gebiet etwas wesentlich Neues, Ursprüngliches, Schöpferisches nicht mehr erschienen ist. Es sind vielfache Versuche gemacht worden, bis jetzt indeß immer vergeblich, und nur zu Umgestaltungen der vorhandenen Formen hat man es gebracht. Die Baukunst culminirt in den beiden Hauptrichtungen der griechischen und gothischen oder deutschen, wie man diese auch genannt hat. Alle anderen Richtungen sind

theils Entwicklungsstufen, welche zu diesen Spitzen hingeführt haben, theils Verschmelzungen eigenthümlicher Art. Fragen wir nach der Ursache dieser Erscheinung, so liegt die Antwort darin, daß das einzige künstlerische Object dieser Kunst bis jetzt die Tempel, die Kirchen gewesen sind; als bürgerliche Baukunst hängt dieselbe mit dem gemeinen Leben zusammen, und dient praktischen Zwecken. Seit dem Untergange des Mittelalters hat es ihr deshalb gänzlich an einem Gegenstand gefehlt, denn der Protestantismus war nicht fähig, hier etwas Neues und Eigenthümliches zu schaffen, und die prosaischen, protestantischen Kirchen sind weit entfernt, Kunstwerke zu sein. Im letzten Jahrhundert aber hat sich bei dem Sinken des kirchlichen Bewußtseins überhaupt noch weniger Veranlassung gefunden, aus tief-innerstem Drange Kirchen zu erbauen. — Unser Resultat ist deshalb ein nur äußerliches Fortbestehen der Baukunst ohne belebende, schöpferische Kraft.

Die Skulptur hatte bei den Griechen ihre höchste Vollendung erreicht. Es ist dort so Großes geleistet worden, daß jene Werke zu den herrlichsten Besitzthümern des Menschengeschlechts gehören, und wenn Steffens z. B. von den Götterstatuen Griechenlands aussagt, daß sie mit göttlicher Hoheit erfüllen, daß man anbetend vor ihnen niederfallen möchte, so ist damit nur das Wahre, keine Uebertreibung, ausgesprochen. Seit dem Untergange Griechenlands aber ist auch die Skulptur untergegangen, und hat, meiner Ansicht nach, in der gesammten christlichen Zeit nur eine Scheinexistenz geführt. — Die griechische Skulptur hat vorzugsweise den nackten, menschlichen Körper zum Gegenstand; sie stellt den Geist dar, so weit er im Körper zur Erscheinung zu kommen, so weit er darin aufzugehen vermag. Es ist die unmittelbare Einheit von Seele und Leib, welche wir vor uns haben. Die griechischen Statuen haben keine Seele in unserem Sinne, d. h. keine unabhängig für sich bestehende; die Seele ist im Körper aufgegangen, und die Totalität desselben ist der höchste, auf dieser Stufe entsprechendste Ausdruck des Inneren. Mit dem Eintritt des Christenthums war deshalb die Zeit für diese Kunst vorüber. Jene christliche Vorstellung, welche den Körper nur als die Hülle der Seele betrachtet, mußte dieselbe vernichten, denn die christliche Skulptur vermag nicht über den Widerspruch hinauszukommen, das Leibliche nach seiner vollen Ausdehnung, demnach als die entsprechende Erscheinung darstellen, und doch zugleich eingestehen zu müssen, daß dies für ihren Standpunkt nur ein Untergeordnetes, Verschwindendes, daß es nur die Hülle der Seele ist. Das Ausdrucksmittel ist nicht das entsprechende für Das, was man ausdrücken will, das Interesse auf diesem Standpunkt nur ein geistiges und die körperliche Erscheinung deshalb gleichgültig. Aus demselben Grunde ist das Nackte nicht mehr zulässig, während andererseits eine bekleidete Statue den Widerspruch in sich enthält, das Wichtigste, den Körper, zu verbergen, und in Dem, worauf sie hinzeigt, im Ausdruck des Gesichts bei dem Mangel des beseelten Blickes nicht genügen zu können. Der christliche Dualismus von Geist und Sinnlichkeit hat die erneute Blüthe dieser Kunst unmöglich gemacht. So talentvoll daher auch neuere Werke genannt werden müssen, so kann ich in denselben, so weit ich sie kenne, nicht mehr als nur das Streben erkennen, diese Kunst äußerlich zu erhalten, und muß, streng genommen, den Beruf des bildenden Künstlers in der christlichen Zeit als einen verfehlten bedauern. Diese neueren Werke sind entweder Nachahmungen der Antike, oder verfallen, wo sie selbstständig auftreten wollen, dem bezeichneten Widerspruch. Daß die Skulptur in jüngster Zeit durch den Wunsch, den großen Männern der Nation Denkmale zu errichten, eine äußerliche Anregung fand, dies kann eine wirkliche Kunstblüthe keineswegs genannt werden.

Für die christliche Trennung von Seele und Leib war zunächst die Malerei die entsprechende Kunst; untergeordnet in Griechenland, sehen wir aus diesem Grunde die höchste Blüthe derselben in den christlichen Jahrhunderten. In dem Gemälde vermag die Seele als innerer für sich bestehender Mittelpunkt durch die Hülle hindurch zu scheinen. Das Leibliche, obschon die Darstellung desselben noch beibehalten werden muß, erscheint verflüchtigt, ist zu einem untergeordneten Moment herabgesetzt, und consequent muß deßhalb auch die Nacktheit der Bekleidung weichen. Aber auch in jenen Darstellungen, wo der Körper das Wichtigste ist, in den Venusgemälden der italienischen Meister z. B. ist jener Dualismus vorherrschend. Es ist nicht die antike Einheit von Seele und Leib, die wir in diesen üppigen Gestalten vor uns haben, es gelangt die andere, die sinnliche Seite allein zur Darstellung, während die geistige zurücktritt. Die sinnliche Schönheit des Körpers kommt getrennt für sich in edler und schöner Weise zur Darstellung, der hohe Adel der Antike aber fehlt. — Auch die Blüthe der Malerei ist indeß schon vorüber, und in den letzten Jahrhunderten nichts wesentlich Neues mehr geschaffen worden. Wie den vorhergenannten Künsten, fehlt es auch ihr an einem bestimmten Object. Neuerdings hat zwar in Deutschland die Münchner und die Düsseldorfer Schule die Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich gezogen, eine neue Blüthe schien bevorstehend. Was jedoch die Erstere betrifft, so scheint mir — ich muß hinzufügen: so weit ich darüber sprechen kann, ohne die in Mün-

chen befindlichen Hauptwerke aus eigner Anschauung zu kennen*) — die Geistesrichtung dieser großen Talente und zwar die allgemein menschliche ebenso wie die speciell künstlerische, durchaus in schon überwundenen Zuständen zu wurzeln, mindestens nicht die für die Kunst der Gegenwart und Zukunft nothwendige Freiheit des Kopfes und Herzens bei diesen Künstlern vorhanden zu sein. Die Düsseldorfer Schule aber löst die Malerei in Poesie und Musik auf, es werden Stimmungen gemalt, und der Mangel an Objecten ist in noch empfindlicherer Weise bemerkbar. Lebendigkeit im höheren Sinne scheint mir jetzt allein nur noch die Landschaftsmalerei zu besitzen. Auf diesem Gebiet, glaube ich, können Lessing's Leistungen neben die von Ruisdael und Claude Lorrain gestellt werden, während seine historischen Bilder, so weit ich sie kenne, mir nicht diese ganz hervorstechende Bedeutung zu besitzen scheinen.

Die Musik ist die jüngste der Künste. Ihr Aufschwung zu classischer Höhe fällt in die Jahrhunderte der Neuzeit, und die höchste Blüthe derselben reicht in die Gegenwart herein. Aber auch die Entwicklung dieser Kunst liegt fast schon in völliger Abgeschlossenheit vor uns. Daß die Kirchenmusik so wie das Oratorium schon seit einem Jahrhundert von der Spitze der Entwicklung zurückgetreten sind, das Letztere in seiner ursprünglichen Bedeutung und Gestalt für immer, die Erstere wenigstens für so lange, als nicht aus den religiösen Kämpfen ein festbegründetes neues Bewußtsein hervorgegangen ist, habe ich bei anderer Gelegenheit schon ausführlich nachgewiesen, und es hat diese Ansicht, anfangs noch mit Widerstreben aufgenommen, neuerdings mehr und mehr Zustimmung gefunden. Ueber den erbärmlichen Zustand der neuesten Oper aber noch ein Wort zu verlieren, scheint fast überflüssig. Die Thatsachen sprechen laut, und die Betrübniß erweckenden Versuche talentvoller Tonsetzer, unsern Opernleichnam wieder zu erwecken, haben nur die Unmöglichkeit eines solchen Beginnens dargethan. Allein die Instrumentalmusik, diese neueste Blüthe der jüngsten Kunst, scheint eine Ausnahme zu machen, sie scheint erhöhte Lebenskraft noch zu besitzen, und wir begegnen deßhalb hier auch zur Zeit noch dem heftigsten Widerstreben gegen Ansichten, wie die bisher von mir fast über die gesammte Kunst ausgesprochenen Es ist hier, wo ich nur die Hauptpunkte für spätere Untersuchungen bezeichne, nicht der Ort zu einem ausführlichen Eingehen; nur so viel sei deßhalb bemerkt, daß ich mit Wagner vollkommen übereinstimme, wenn er sagt, daß mit Beethoven's 9ter Symphonie das letzte Werk dieser Art geschrieben sei. Es ist dieß für mich keineswegs lediglich eine Folge der Wagner'schen Anschauungsweise. Schon lange bevor Wagner dieß ausgesprochen hatte, bin ich zu demselben Resultat, bin ich zu der Einsicht gekommen, daß wir in der 9ten Symphonie die Selbstauflösung der Instrumentalmusik vor uns haben. Damit ist keineswegs — ich bemerke dieß um leicht möglichen Mißverständnissen zu begegnen — die schöne Nachblüthe, welche wir in den letzten zwanzig Jahren hatten, von der Hand gewiesen, im Gegentheil bin ich bei jeder Gelegenheit jener geistigen Trägheit gegenüber getreten, welche mit Beethoven in Folge blinden Autoritätsglaubens die Entwicklung gänzlich abgeschlossen meint. Es ist eben so wenig damit gesagt, daß wir nicht auch jetzt noch in Folge hervorragender specifischer Begabung tüchtige Leistungen auf diesem Gebiet, wie überhaupt auf dem der Instrumentalmusik haben können. Wohl aber ist damit ausgesprochen, daß diese Sphäre nicht mehr, wie bisher der höchste entsprechendste Ausdruck des fortschreitenden Geistes auf musikalischem Gebiet ist, es wird behauptet, daß im Princip nicht mehr darüber hinausgegangen werden kann, ich bin der Ansicht, daß im weitern Kunstschaffen die Instrumentalmusik nur noch als Bestandtheil eines größeren Ganzen, nicht mehr in isolirter Selbstständigkeit auftreten kann. Die Instrumentalmusik ist zu einer Erscheinung zweiten Ranges herabgesetzt, seit Wagner durch seinen unsterblichen Gedanken des Kunstwerks der Zukunft für den Geist der Neuzeit das neue Organ gefunden hat. Wirkliches Leben erblicke ich gegenwärtig — die zuletzt erwähnten Einschränkungen in Bezug auf Instrumentalmusik, diese Ausnahmen zugestanden, — vorzugsweise in einer Sphäre, in der des Liedes, welches durch R. Franz seinen Culminationspunkt erreicht hat, so wie überhaupt, dieß beiläufig erwähnt, die gesammte weltliche Gesangsmusik unter später zu erwähnenden Bedingungen wohl eine Zukunft in sich trägt.

Betrachte ich schließlich die Poesie, so ist zunächst zu sagen, daß bis vor kurzem, in der eben verflossenen Epoche, die Tonkunst an Größe und Bedeutung ihrer Leistungen, an Lebenskraft überhaupt dieser wohl sich überlegen zeigte, während jetzt eher das umgekehrte Verhältniß gelten kann, indem die Poesie ein größeres Zukunftsstreben entwickelte, eine größere Zahl frischer Talente besitzt, — Wagner natürlich ausgenommen. Auch auf dem Gebiet der Poesie haben wir zunächst der Tonkunst verwandte Erscheinungen. Als schon längst gänzlich abgestorben ist das Epos zu betrachten. Dasselbe gilt von der religiösen Poesie,

*) Aus diesem Grunde bleibt die in vor. Nr. dies. Bl. und öfter schon von Hoplit berührte Verwandtschaft Kaulbach's mit Wagner hier ganz dahin gestellt, bleibt eine offene Frage, deren Beantwortung Hrn. Hoplit überlassen ist.

wenn man dieser überhaupt gedenken will, da sie niemals eine gleich große Bedeutung, wie die kirchliche Kunst erlangt hat. Es ist ferner kein Wort zu verlieren über jene schlechten Theaterstücke der Gegenwart, welche der modernen Pfiffigkeitsoper entsprechen. Im Roman und der Novelle haben wir für das Lesebedürfniß des Publikums Sudeleien in Menge, aber auch des Ausgezeichneten viel. Roman und Novelle verdanken ihre gegenwärtige breite Ausdehnung dem Mangel an Oeffentlichkeit. Der tiefere deutsche Geist flüchtete sich bisher, scheint mir, in diese Form. Unter veränderten Umständen, wenn die Privatexistenz nicht mehr in einem so großen Mißverhältniß zum öffentlichen Leben steht, wenn die Erstere im großen Ganzen mehr aufzugehen beginnt, werden Roman und Novelle von selbst an Boden verlieren. — Mehr berechtigt, auch für die Zukunft, tritt uns die lyrische Poesie entgegen. — Der größte Aufschwung aber zeigt sich unverkennbar im Drama, in den Werken Heydrich's, Ludwig's, Hebbel's, Gottschall's u. A. Die jüngeren dramatischen Dichter sind über die Verirrungen insbesondere der romantischen Schule hinaus, Dramen für die Lectüre schreiben zu wollen. Man ist alles Ernstes an die Aufgabe gegangen, die Bühne wieder zu erobern.

Vergegenwärtigen wir uns das Resultat der vorstehenden Darlegung, so haben wir die Bestätigung des im Eingange ausgesprochenen Grundgedankens.

Baukunst und Skulptur haben keinen Boden, die erstere in der modernen, die zweite in der gesammten christlichen Zeit. Malerei, Musik und Poesie dagegen hatten die größte Entwicklung. Was die ersteren Beiden betrifft, so liegt diese indeß auch schon ziemlich abgeschlossen vor uns, denn nur auf einzelnen Gebieten zeigt sich Lebendigkeit. Allein die Poesie, die überhaupt am wenigsten an eine bestimmte Zeitepoche gebunden ist, die die Entwicklung des Menschengeschlechts begleitet, und von der jeder Zeit die höchste Belebung auszugehen pflegt, nur die Poesie, so sehr auch sie jetzt unter der allgemeinen Sonderstellung der Künste zu leiden hatte, zeigt das Streben sich emporzuraffen. Wir haben sonach eine Bestätigung des früheren Resultats, der gegenwärtigen Machtlosigkeit der einzelnen Künste in ihrer isolirten Stellung. Dort ergab sich, daß dieselben auch in ihren größten Erscheinungen mit einer universelleren Kunst nicht in die Schranken treten können, hier zeigt sich, daß sie durch ihre eigene Lebensunfähigkeit einen Umschwung nothwendig machen.

Jetzt ist deßhalb die andere Seite der aufgestellten Frage, die Rückwirkung der Gesammtkunst auf die Sonderkunst, in's Auge zu fassen, es ist zu untersuchen, welche Aufgabe die Letztere durch die Anregung der Ersteren erhalten wird.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Theodor Twietmeyer, Op. 5. Acht Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Ngr.

Die Physiognomie dieser kleinen Lieder (die meisten sind nur eine Seite lang) ist überaus zart und sehr wohlthuend, sowohl durch die ungemeine Sauberkeit des äußeren Gewandes als durch den Adel des Ausdrucks. Es liegt etwas Jungfräuliches in der Muse des Componisten — und ich möchte sie die jüngere, sanftere, blonde Schwester der Franz'schen nennen. Die Familienähnlichkeit, welche sie mit der letzteren hat, ergiebt sich auf jeder Seite, so erinnere ich beispielsweise an den Anfang des zweiten Liedes.

Dabei ist aber wohl zu merken, daß Hr. Twietmeyer durchaus selbstständig uns entgegentritt und nirgends eine Spur absichtlicher Nachahmung zu entdecken ist. Der Componist gehört zu den seltenen Erscheinungen, die mit sich einig sind und ihre Vorbilder in sich verarbeitet haben. Die Lieder tragen die Spuren einer sehr sorgfältigen Feile an sich, aber jener Feile, wodurch sie an Natürlichkeit und Anmuth gewinnen und dem Unbefangenen das Erzeugniß der momentanen, unmittelbaren Eingebung zu sein scheinen. Wer wird ihnen den Vorwurf machen, sie seien zu kurz und zu unbedeutend. Denjenigen, welche den Werth eines Liedes nach der Länge messen, ist allerdings nicht zu rathen. Was aber das Unbedeutende anbelangt, so sind in den Liedern freilich keine Schmerzen vorhanden, die tief in das Herz einschneiden und auf das ganze Leben bestimmend einwirken; auch das echauffement, jenen lügnerischen Schein des echten Gefühls, wird man vergebens suchen; es giebt kein Aufschreien, kein Heulen, kein Wimmern in allen möglichen chromatischen Gängen, keine haarsträubenden Accorde, ja nicht einmal eine Harfenbegleitung — sondern einfache, unschuldige Melodien, gerade hinreichend, um den Text entsprechend wiederzugeben, und eine nicht minder einfache Begleitung, gerade hinreichend, die der Melodie innewohnende Harmonie aus einander zu legen und die den Text begleitende, innere Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Und ein echt deutsches Geblüt ist diese Empfindung, innig und keusch — läßt mehr errathen, als sie sagen mag — feinerröthend und leise

lispelnd — in sämmtlichen Liedern kommt nur ein einziger Tact vor, welcher mit forte bezeichnet ist. Alle diese Lieder handeln von Liebe, die ja das ewige Thema ist und bleibt. Wollte man Nr. 1. Glauben schenken, so würde man von dem Componisten „den Klang der Schmerzen" erwarten. Bald aber finden wir:

„Zieht hin, ihr lieben, stillen Lieder
Zu meiner süßen Amaranth!"

und weiter:

Du bist wie eine Blume
So hold und schön und rein!

und ferner:

Der blaue Kranz ist meine Lust,
Er sagt mir stets aufs Neu
Wohl keine sei in tiefster Brust
Wie du, mein Kind, mir treu.

Die Liebe in diesen Liedern ist eine glückliche Liebe, deren höchster Schmerz die Trennung ist, die aber wiederum keine andere Trennung kennt, als diejenige, welcher das Wiedersehen lächelt. Darum hat auch der Componist das Lied, welches diese tröstliche Ueberschrift führt, an das Ende seines Werkes gesetzt.

Diejenigen, welche sich mitten unter der Flut unfertiger oder halbfertiger Liedercompositionen nach einem Rettungsanker umsehen, werden einen solchen in dem vorliegenden Hefte mit Freuden begrüßen. Die äußere Ausstattung von der berühmten Officin Breitkopf und Härtel ist prächtig, dabei einfach und geschmackvoll. —

C. Kuntze, Op. 15. Vier Lieder von Geibel, Herloßsohn und Steibel, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, bei Schlesinger. Pr. 22½ Sgr.

Schon mit dem ersten Liede: „Ob ich dich liebe" (obwohl dies ein anderer Text ist, als der bekannte) kündigt sich der Verfasser als würdigen Genossen Gumbert's und Consorten an. Die Lieder strotzen von Gemeinplätzen und groben Verstößen gegen die einfachsten Satzregeln. Nr. 3 beginnt mit der Frage:

Du fragst mich, du mein blondes Lieb,
Warum so stumm mein Mund?

darauf antwortet Hr. Kuntze etwas abweichend vom Geibel'schen Originale:

Weil mir die Liebe sitzet — — (Pause)
— — — Heimlich sitzet
Im Herzensgrund.

Im vierten Liede aber steigert er die lyrische Stimmung zum dramatischen Effect am Schlusse bei den Worten: „Sie ist mein!" — Nach dreimaliger Wiederholung dieser Phrase stürmt die Begleitung auf einem verminderten Septimen-Accorde in eine Fermate hinein. Sodann hebt die Singstimme ganz allein folgendermaßen an:

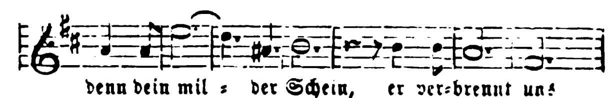


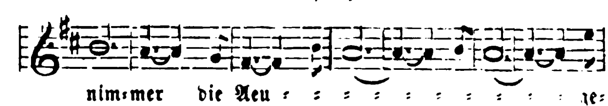


Diese Pröbchen mögen zur Charakteristik genügen — wer mehr davon verlangt, den verweisen wir auf das Werk selber. —

Albert Märtens, Op. 6. Der Sandmann, Die Sternlein. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Berlin, bei Schlesinger. Pr. 17½ Sgr.

Der Componist hat jedenfalls die Absicht gehabt, ein paar Lieder in harmlos-humoristischem Gewande zu liefern, nur hat er dabei das Unglück, sich selber der größten Lächerlichkeit Preis zu geben. Statt jeden Beweises nur ein Beispiel. Das zweite Lied behandelt nämlich die Geschichte von den Sternlein, die gern mit der Sonne den Ritt um die Welt machen möchten, von dieser aber abgewiesen werden, weil sie ihnen die Aeugelein ausbrennen würde. Darauf wenden sie sich an den lieben Mond mit einer wahrhaft rührenden Anrede, die folgendermaßen schließt:







der Mond nimmt sie natürlich mit; er ist zwar sonst ein ziemlich kalter Bursche, aber dieser steinerweichenden Melodie hat er doch nicht widerstehen können. —

Julius Schäffer.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Zweite musikalische Abendunterhaltung am 14ten Februar. Quartett von Haydn, vorgetragen von den HH. Röntgen, CM. David, Herrmann und Wittmann. Quartett von R. Schumann (Nr. 3, A-Dur) vorgetragen von den HH. David, Röntgen, Gade und Rietz. Zweiter Theil: Großes Quartett von Beethoven (Op. 130 B-Dur) vorgetr. von den HH. David, Röntgen, Gade und Rietz. — Anstatt des Schumann'schen A-Dur-Quartetts hatte das Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von demselben Componisten auf dem Programme gestanden, welches letztere Werk jedoch „wegen eingetretener Verhinderung" nicht aufgeführt werden konnte. Der Vortrag sämmtlicher Quartetten war ein vorzüglicher zu nennen und besonders ward das große Beethoven'sche Quartett mit sichtlicher Liebe von Seiten der Spieler und unter der wärmsten Theilnahme des Publikums ausgeführt. Wie gewöhnlich, so stellte Beethoven's Muse auch an diesem Abende alle Anderen in Schatten und verwischte vollständig den Eindruck, welche die Werke des ersten Theiles gemacht hatten. In dem Haydn'schen Quartett spielte Hr. Röntgen die erste Violine. Er zeigte sich dabei als ein tüchtig gebildeter und talentvoller Violinist, dem vor Allem nur ein besseres Instrument zu wünschen wäre.

Siebenzehntes Abonnementconcert am 17ten Februar. Erster Theil: Suite für drei Violinen, drei Bratschen, drei Violoncelle und Contrabaß von J. S. Bach; Arie aus der Oper „Mitrane" von Abbate Francesco Rossi (vom Jahre 1686) gesungen von Frl. Bochkoltz-Falconi; Capriccio für das Pianoforte mit Orchester (H-Moll) von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. R. Willmers; Arie aus der Oper „Semiramide" von Rossini, gesungen von Frl. Bochkoltz-Falconi. „Gondelfahrt" „Le rossignol", Trilleretude, und „Nordische Nationalhymne", componirt und vorgetragen von Hrn. Willmers. Zweiter Theil: Symphonie, C-Dur, mit der Schlußfuge von Mozart. Die Leistungen des Frl. Bochkoltz-Falconi sind nicht ohne Mängel, wie schon in dem Bericht über das vorige Concert erwähnt wurde; störend ist das häufige Tremoliren und die Stimme ist nicht mehr ganz frisch; die großen Vorzüge der Sängerin aber lassen in der That diese Mängel vergessen. Frl. Falconi weiß den Hörer mit fortzureißen durch das südliche Feuer ihres Gesanges, das Imposante, Großartige ihres Vortrags. Dabei unterstützt sie eine eminente Kunstfertigkeit und ein Umfang der Stimme, wie er selten vorkommen dürfte. So gesungen tritt die italienische Musik erst in ihrer wahren Wirkungsfähigkeit hervor. Es ist möglich, daß Frl. Falconi die Grenzlinie des Schönen leicht überschreitet; bedeutend aber sind ihre Leistungen immer. — Hrn. Willmer's gelang das Mendelssohn'sche Capriccio nicht nach Wunsch, die Tempi waren nicht die richtigen, das Zusammenspiel mit dem Orchester mangelhaft; dafür entschädigte er durch den Vortrag seiner eigenen Compositionen, durch den er stürmischen Beifall erlangte. Hr. Willmers ist seit einer längeren Reihe von Jahren hier nicht aufgetreten, und es war für Viele, die ihn noch nicht gehört hatten, von Interesse, diese außerordentliche saubere Technik, seinen meisterhaften Triller, die vollendete Glätte seiner Scalen u. s. w. kennen zu lernen. — Bach's Suite verdankte man einer Mittheilung aus München. Jedenfalls ist das Werk zum ersten Male hier zur Aufführung gekommen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Im philharmonischen Concert zu Hamburg kam die Tannhäuserouvertüre zur Aufführung.

C. Formes hat als Herzog Alphonso (Lucrezia Borgia) sein Hamburger Gastspiel beschlossen.

Therese Milanollo, nachdem sie in der Singacademie ein Wohlthätigkeitsconcert gegeben, wollte den 26sten Februar, wiederholt zum letztenmale, im Opernhause zu Berlin auftreten.

Die Gebrüder Müller aus Braunschweig haben im Saal des Hôtel de Russie in Berlin ein Quartett-Concert gegeben.

Am zweiten März wird in Berlin, zum Besten der kranken Hofschauspielerin Auguste Bernhard, ein Concert unter Leitung des Kapellmeisters Ganz und unter Mitwirkung von C. Formes und Johanna Wagner stattfinden.

Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" kam im zweiten Abonnementsconcerte zu Bonn zur Aufführung.

Am 28sten Februar fand in Dresden ein Waldhorn-Quartett-Concert, gegeben von den Waldhornisten der königl. Kapelle, statt.

Marie Wieck gab in Berlin beim Fürsten von Fürstenberg ein Concert.

Der Violinvirtuos Wilhelm Zitzold aus Braunschweig, hat in Kopenhagen viel Beifall gefunden.

Frl. Buck vom Leipziger Stadttheater ist in zwei Abonnementsconcerten in Magdeburg aufgetreten und wird vermuthlich ein Engagement am dortigen Stadttheater finden.

Vor einigen Tagen ist in Berlin ein junger „italienischer" Pianist Alberto die Frenckel angekommen und gedenkt daselbst Concerte zu geben. Der Name dieses jungen „Italiener's" erinnert auffallend an eine germanische Abstammung.

Neue und neueinstudirte Opern. Halevy's „Jüdin" ist in Breslau neueinstudirt worden. Die komische Operette A. Schäffer's „Die schöne Gascognerin" ist in Breslau zum erstenmale gegeben worden.

In Kopenhagen hat Flotow's „Martha" bei der ersten Aufführung durchaus nicht angesprochen. Ebendaselbst ist eine neue Operette von Gläser (Text von Andersen) in Vorbereitung.

Auber's „Feensee" ist in Berlin, auf allerhöchsten Befehl, neueinstudirt gegeben worden. Namentlich hatten sich

unter den Darstellenden eine Koppel Jagdhunde und ein schöner Schimmel besonderer Beachtung zu erfreuen.

Auch in Brünn ist Verdi's „Rigoletto", der die Runde über die deutschen Bühnen machen zu wollen scheint, gegeben worden.

Flotow's „Indra" ist in Stettin zum erstenmale gegeben worden.

Otto Nicolai's „Die lustigen Weiber von Windsor" sind in Mainz zum erstenmale gegeben worden.

Vermischtes.

Die Streitigkeiten des Neuwieder Musikvereins mit Hrn. Gustav Flügel haben wieder einmal die niedere Gehässigkeit, die so oft das Kunstleben an kleineren Orten stört, gezeigt. Nachdem der Streit beigelegt schien d. h. nachdem der Vorstand des Musikvereins erklärt hatte, denselben nicht weiter fortführen zu wollen (wozu er seine guten Gründe haben mochte) erfolgte eine anonyme Annonce in Form eines Concertprogramms in welchem Hr. Flügel in ordinärster Weise beschimpft wurde. Flügel hat es mit Recht unter seiner Würde gefunden, auf solche Angriffe irgend etwas zu erwidern.

Das Reißmann'sche Plagiat zum dritten und letzten Male.

Von Ferdinand Sieber.*)

Motto: „O Louise! Die Limonade ist matt, wie Deine Seele."
Schiller.

Ihn, der das Fäusteballen beim Gesang
Als künstlerisches Mittel anempfohlen,
Hat die Vergessenheit, der sein Plagiat
(Wie alles Schöne auf der schnöden Erde)
Allmälig schon begann anheimzufallen
So sehr verdrossen, daß er schnell zu Roß,
Ein neuer Ritter mit verhängter Lanze,
Einhersprengt, seine große That zu retten
Vor grauenvollem, schmerzlichen Vergessen! — —
Der Kampfplatz ist in eil'gem Ritt erreicht,
Aesthetisch Athem holt das edle Roß;
Der Reiter aber sinnet nach und denkt:
Was ist's doch eigentlich, was zu bekämpfen —
Was ist's, das zu vernichten ich gekommen? —
O daß zu bannen nicht die schnöden Zahlen,
Zu tilgen nicht die traurigen Citate,
Die das Geheimniß meines stillen Schaffens
So roh hinaus in alle Welt getragen! — —
So wär' ich nutzlos denn hierher gesprengt,
Und keinem Gegner kann den Hals ich brechen?!
Er steigt vom Roß und lenkt der Heimath traurig
Die Blicke zu: O, daß ich doch retour
Kutschiren könnte, denn der Ritt war mühsam!
Da fühlet er von Reue sich bewältigt
Er thut es ehrlich kund der ganzen Welt:
Ja, ja — ich habe Alles abgeschrieben.
Doch sterbend ruf' ich aus, ein neuer Cäsar:
Καὶ σὺ τέκνον — auch Du hast — nur kopiret! —
Und siehe — die Retourkutsch ist gefunden! —

Dein Plan gelang; schon war zum Theil vergessen
Dein großes Werk — nun strahlt's in neuer Glorie.
Nicht streitig macht man Dir des Sieges Palme
Denn Du bist unerreichbar im Copiren.
Das weiß die Menschheit, weiß auch die Natur,
Das Echo selbst antwortet auf die Frage:
„Wem zollet als Copist den ersten Preis man?"
Reißmann!

Nachschrift in ungebundener Rede.

a) Hr. Reißmann verweist mich auf die Vorrede seines Buches, in welcher er erklärt haben will, es sei seine Absicht gewesen, Alles Vorhandene abzuschreiben und in ein System zu bringen? — Hr. J. J. Weber scheint bei der Verlagsübernahme des Katechismus diese Absicht weder geahnt noch gewünscht zu haben, denn er schreibt mir am 8ten Januar: „In der That habe ich Hrn. Reißmann ein Honorar gewährt, welches mich eine Originalarbeit erwarten ließ."

b) Hr. R. hätte nimmermehr unterlassen die Quellen, aus denen er geschöpft (?) zu nennen, wenn er dieselben zur Hand gehabt hätte, als er den Katechismus schrieb. — —

Dieser Passus ist unvergleichlich! Hr. R. hat also die Bücher des Hrn. Marx und meine Anleitung (aus welchen sein Katechismus, wie sattsam bewiesen, einzig und allein abgeschrieben ist) mit so hingebender Sorgfalt studirt, daß er sie Wort für Wort behalten hat und buchstäblich aus der Erinnerung aufschreiben konnte? Und nur bei den Namen der Autoren ließ ihn sein treffliches Gedächtniß im Stiche?

c) Hr. R. vermißt in meiner Anleitung die Angabe der Quellen, aus welchen ich geschöpft? — In der Vorrede meines Büchleins habe ich die HH. Mitsch, Forini, und Ronconi, als meine trefflichen Lehrer genannt, denen ich Alles danke. —

d) Hr. R. sagt, ich entstelle die Thatsachen? — Was läßt sich aus: „Wi-nte-ra-de" anderes herausbuchstabiren, als Winterade? Was ist die Hand, wenn man sie ballt? Ich denke „eine Faust?"

---

*) Der Himmel und meine freundlichen Leser mögen es mir verzeihen, daß ich grundprosaischer Mensch heute den Pegasus zu besteigen wage, um mit meinem Gegner „hoch zu Roß" — doch wenigstens in gleicher Höhe zu bleiben.
F. S.

e) Hr. R. will mir gegenüber das Wort „Ehrlichkeit" brauchen? — Mehr als spaßhaft!

f) Hr. R. kann da, wo es gilt auf eigenen Füßen stehen?? — Ich dächte, als er ein Honorar einstrich, welches sein Verleger für eine Originalarbeit zu zahlen meinte und nur für eine solche zahlen wollte — da wäre es ganz am Platze gewesen, auf eigenen Füßen zu stehen!

g) Hr. R. zweifelt, daß ein Werk von mir eine weite Verbreitung gefunden habe? — Wahrscheinlich hielt er es eben deshalb für „ersprießlich für die Kunstlehre" mein Buch abzuschreiben und mit Voransetzung seines Namens als Autor zum Gemeingute der Nation zu machen!

Wozu überhaupt der lange Brei, wo zwei Worte vollkommen ausgereicht hätten, nämlich pater peccavi! Hr. Reißmann gesteht ja:

1) Mein Katechismus sollte eben nichts anders sein, als ꝛc. ꝛc.

2) „Ich hätte freilich die Quellen nennen sollen" ꝛc.

3) „Meine Nachlässigkeit verdient eine Rüge" ꝛc.

4) „Ich muß das aufgestellte Sündenregister gelten lassen" ꝛc.

5) „Es bleiben mir aber (von 80 Seiten) immer noch mehr, als zwölf Seiten Eigenthum übrig!

Wahrhaftig? Also vielleicht zwölf und eine halbe Seite?

Was die lächerliche Drohung am Schlusse anlangt, ich würde mich anderweitig wegen des dem Hrn. Reißmann beigelegten Titels „Industrieritter" verantworten müssen, so bin ich sehr begierig das Gesetz kennen zu lernen, welches verbietet eine Sache beim rechten Namen zu nennen! Erst muß der Sünder büßen, dann mag er Gnade finden! —

Dresden, am 27sten Februar 1853.

F. Sieber,
Lehrer des Gesanges.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 8, S. 81, Sp. 1, Z. 25 v. o. lies nicht fruchtlos, sondern furchtlos. S. 84, Sp. 1, Z. 19 v. u. lies nicht Frl. Kriesler, sondern Kreisel.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien
im Verlage
von
***Breitkopf & Härtel** in Leipzig.*

Meinardus, L., Op. 7. Novelle für das Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
— —, Op. 8. Liebesfrühling. Ein Liederkranz von Fr. Ruckert, mit einer Zueignung von Franz Hartmann, für Gesang und Pianoforte. Zwei Hefte à 25 Ngr. 1 Thlr. 20 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 93. Oedipus in Kolonos des Sophocles. Klavierauszug zu vier Händen ohne Worte. 2 Thlr. 15 Ngr.
— —, Dasselbe zu zwei Händen ohne Worte. 2 Thlr.
Mulder, R., Ecole pratique du jeune Pianiste. Livre I et II. à 2 Thlr. 4 Thlr.
Reinecke, C., Op. 37. Acht Kinderlieder mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
— —, Op. 38. Trio, D-dur, für Pianoforte, Violine und Violoncell. 2 Thlr. 15 Ngr.
Rung, H., Vier Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
Schaeffer, J., Op. 4. Polonaise für das Pianoforte. 20 Ngr.
Taubert, W., Op. 93. Zweites Quartett, B-dur, für das Pianoforte zu vier Händen arr. vom Componisten. 2 Thlr.
Veit, W. H., Op. 31. Waldlieder mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
— —, Op. 32. Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Musikalische Preisbewerbung.

Es ist in England ein Preis von £. St. 60 für die beste Composition zweier Messen und Motetten ausgesetzt worden. Der Zeitpunkt, bis zu welchem Compositionen zu dieser Preis-Bewerbung angenommen werden, ist bis zum 1sten Juli d. J. ausgedehnt worden. Exemplare der Bedingungen sind zu haben bei den HH. A. Marcus in Bonn, Schott in Mainz und Brüssel, Lecoffre in Paris (29 Rue du vieux colombier), Burns u. Lambert in London (17 Portman Street). Die schon eingesandten Compositionen werden bis zum Tage der Entscheidung sorgfältig aufbewahrt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. B. Westermann u. Comp. in New-York.
Gebr. Hug in Zürich. Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 11. Den 11. März 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Betrachten wir, nach Wagner's Vorgang, den Einfluß des Gesammtkunstwerkes auf die einzelnen Künste, die Rückwirkung des Ersteren auf diese, so stellt sich eine Fülle neuer Verwendungen, eine Fülle von Anregungen für die letzteren unseren Blicken dar.

Fehlte es der Baukunst bis jetzt gänzlich an einem Object, so erhält sie durch das Theater der Zukunft einen Vorwurf, mindestens eben so groß, als der alte war. Man bemerke die Tragweite dieses Gedankens, zugleich die Consequenz, mit der er aus der gesammten Anschauung Wagner's hervorgeht. Tritt die Kunst in Zukunft überhaupt mehr in den Vordergrund, ist sie bestimmt, wie in Griechenland, den Mittelpunkt des Bewußtseins zu bilden, demnach zugleich eine religiöse Stellung einzunehmen, so ist das Theater für den Baukünstler dasselbe, was früher die Kirche war. Mit einem Male vermag diese Kunst zum Leben zu erwachen; sie erhält Aufgaben, welche jetzt erst der Ahnung zugänglich sind.

Skulptur und Malerei werden befreit aus ihrer bisherigen Absonderung, und treten, indem sie im Drama aufgehen, in eine lebendige Beziehung zum Ganzen. Zunächst ist es die Landschaft, welche die Bestimmung erhält, den Hintergrund zu bilden. „Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mittheilung in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, — was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, oder zu beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Uebereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahin gab, — damit wird er nun den weiten Raum der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Scene zum Zeugniß seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend.“ In gleicher Weise wird die Fähigkeit des Bildhauers und Historienmalers verwendet. „Was Bildhauer und Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an sich, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künstlerischen Leben. Derselbe Sinn, der den Bildhauer leitet im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den Darsteller nun im Behandeln und Gebahren seines wirklichen Körpers. Dasselbe Auge, das den Historienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen, das Schöne, Anmuthige und Charakteristische finden ließ,

ordnet nun die Fülle wirklicher menschlicher Erscheinung.“ Jedenfalls erblicken wir auch hier sogleich einen großen Reichthum an Aufgaben, und es muß zugestanden werden, daß diese Künste einen Spielraum für ihre Thätigkeit gewinnen, der bisher nicht für sie vorhanden war. Anderseits freilich bleibt — gehen dieselben ausschließlich in einer solchen Bestimmung auf — zur Zeit eine Frage offen! Meiner Ansicht nach kann kein Zweifel darüber obwalten, daß die besondere Existenz, insbesondere das bisherige Handwerk derselben, ganz vernichtet ist. Wagner's Gedanke ist die Fähigkeit, welche bis jetzt in dieser Weise zur Erscheinung kam, zu erhalten, und in neuer Weise zu verwenden. — wie sehr dieß der Fall, dafür liefern seine eigenen Werke den glänzendsten Beweis — diese Künste selbst aber als Zunft gehen unter; ob dieselben jedoch, und nicht allein von ihrem bisherigen egoistischen Standpunkt aus, sondern bei voller Hingebung an das Ganze, zufrieden sein, ob sie nicht, trotz der Erweiterungen in anderer Beziehung, eine gewisse Zurücksetzung empfinden werden, wenn ihnen das Kunstwerk der Zukunft ihre gegenwärtigen Ausdrucksmittel ganz entzieht, das bedarf einer weiteren Untersuchung, die hier noch nicht am Ort, für die sich indeß weiter unten die Gelegenheit finden wird. So viel ist richtig, daß auch auf dem Gebiet der Skulptur und Malerei ein Streben erwacht ist, dem Leben sich zu nähern, daß diesen Künsten die Existenz in Stein und auf Leinwand nicht mehr genügt, und dieß spricht außerordentlich für Wagner's Gedanken. Oder deute ich falsch, wenn ich die Beliebtheit der lebenden Bilder und verwandter Darstellungen auf diese Weise erkläre, wenn ich darin die tiefere Bedeutung dieser Mode finde? Daß man sich die Darstellung, insbesondere des nackten menschlichen Körpers in der Kunst bis jetzt wohl gefallen ließ, vor der Schaustellung des lebendigen Menschen aber erschrack, war eine Inconsequenz. Es wurde dadurch auch der Kunst jeder Boden entzogen, und die Nachbildung durch dieselbe mußte geradehin als Unsinn erscheinen. Schon das ist ein großer Schritt zu nennen, wenn man sich jetzt, bestimmt durch jene Mode, allmälig daran gewöhnt.

Die Musik erscheint durch das Gesammtkunstwerk befähigt, in ein neues, bis jetzt nicht geahntes Verhältniß zur Poesie zu treten. Die bisherige Gesangsmusik, d. h. die Art der Behandlung der Singstimme, die Verbindung des Wortverses mit der Melodie hat sich, mit wenigen Ausnahmen, überlebt. Schon früher, schon vor Wagner, habe ich auf die gegenwärtig herrschende Bewußtlosigkeit aufmerksam gemacht, diese grenzenlose Confusion in der Behandlung der Singstimme, ich habe angedeutet, daß hier ein Gebiet vorliegt, so groß und reich, als die ganze bisherige Theorie der Musik, ein Gebiet aber, zu dessen Bearbeitung auch noch nicht einmal der erste Versuch gemacht worden ist. Ich hatte dabei die willkührliche, aller inneren Nothwendigkeit baare, ganz äußerliche Verbindung des Verses mit der Melodie, die Vermengung der verschiedenen Style in der Gesangscomposition im Auge, und stützte darauf die Behauptung, daß die gegenwärtige Bildung des Musikers, ganz abgesehen von den Aufgaben, welche Wagner stellt, selbst auf dem Gebiet der specifischen Musik, nicht mehr genüge, ich begründete damit die Forderung, daß die Bildung des Musikers eine ganz andere werden müsse, eine Forderung, deren Nothwendigkeit jetzt zwar schon tiefer empfunden, keineswegs aber noch in ihrer ganzen Ausdehnung erkannt wird, indem man sich sonst beeilen müßte, energischere Schritte zur Abhülfe zu thun. Jetzt, in Folge der Anregung Wagner's, erscheint die Sache in einem neuen Lichte. Es handelt sich nicht mehr um eine bessere Verbindung beider Elemente in der bisherigen Weise, jetzt ist die Aufgabe, eine viel innigere Durchdringung des Wortverses und der Melodie zu erreichen, eine Durchdringung, welche beide aus einer Wurzel als ein ursprüngliches Ganze hervorwachsen läßt, in einem Grade, daß ihr gegenüber die bisherige Vereinigung als eine ganz äußerliche Zusammenfügung erscheint. Es wiederholt sich einigermaßen — um den Musiker sogleich an ein bekanntes Beispiel zu erinnern, — was Gluck der italienischen Oper seiner Zeit gegenüber empfand, aber in neuer, von Wagner zuerst erkannter Weise. Wenn daher ein musikalisches Journal bei Gelegenheit der Aufführung des Tannhäuser in Leipzig bemerkte, Wagner „ersetze den Mangel abgeschlossener Melodie durch sinnreiche und entsprechende Steigerung der Effekte,“ so geht daraus hervor, daß es von der Erkenntniß, auf die Alles ankommt, die den innersten Kern der neuen Bestrebungen bildet, auch noch nicht die entfernteste Ahnung besitzt. Was hier gemeint ist, wird namentlich auch durch den Hinblick auf die neueste Wendung der Instrumentalmusik klar. Die Instrumentalmusik ist am Schlusse der Beethoven'schen Entwicklung in die Poesie auf- und übergegangen. Jetzt erwächst aus dieser Wendung der Stellung der Musik zur Poesie ein neues Verhältniß. Indem die reine Instrumentalmusik aus sich selbst heraus das Wort erzeugte, von der entgegengesetzten Seite also eine Verbindung beider Elemente anstrebte, ist die Bahn für die tiefere, hier gemeinte Durchdringung gebrochen. Wir stehen mit dieser Einsicht unmittelbar auf dem Punkt, den Wagner zum Ausgang genommen hat. — Hier, wo ich die weiteren Untersuchungen nur erst in Umrissen

bezeichne, kommt es allein darauf an, zunächst mit wenigen Worten Fragen anzuregen, denen wir in Zukunft die ausführlichsten Untersuchungen werden zu widmen haben. So viel aber erhellt schon jetzt, daß sich der Tonkunst bei der weiteren Verfolgung dieses Weges, neue Aufgaben in Fülle eröffnen. Bisher verbanden sich die Künste nur in einer Weise, die das möglichst geringste Aufgeben des eigenthümlichen Wesens einer jeden an die andere geschehen ließ. Jetzt tritt die Musik aus ihrer specifischen Abgeschlossenheit heraus, giebt ihren Formalismus auf, und wird erst auf diese Weise zur allgemein verständlichen Kunst. So zeigt sich der Zug zum Ganzen hin, dieses Ringen nach Befreiung in demselben, auf dem Gebiet der Musik noch deutlicher, als in Skulptur und Malerei. Er zeigt sich in der angedeuteten Wendung der Instrumentalmusik, er zeigt sich vor Allem in dem Umstand, daß der erste Anstoß, die erste Anregung überhaupt durch Wagner, von musikalischer Seite, ausgegangen ist.

Was endlich die Poesie betrifft, so beginnt gegenwärtig in der Schriftstellerwelt eine gewisse Theilnahme für die neuen Bestrebungen sich zu regen. Schriftsteller und Dichter freilich haben — mit Ausnahme Einzelner — viel nachzuholen, eine natürliche Folge der Absperrung auf das Gebiet specifischer Poesie, des Mangels an Theilnahme an dem, was im Bereich der Musik erstrebt wurde, und wir sehen deßhalb, wie ein Theil derselben erst jetzt dahin gelangt, wo wir schon vor Jahren waren. In dem gegenwärtigen Aufschwung des Drama aber glaube ich — jenen Dichtern bewußt oder unbewußt — eine Annäherung an das Gesammtkunstwerk zu erkennen. Die romantische Dichterschule unterlag der großen Einseitigkeit die Bühne ganz zu ignoriren. Ihr gegenüber haben die neuesten dramatischen Dichter das große Verdienst, dieselbe wieder erobert zu haben. Sie begegnen auf diese Weise den Bestrebungen Wagner's, und es ist dann nur nothwendig, gemeinschaftlich Besitz zu ergreifen, gemeinschaftlich fortzuarbeiten. Es ist weniger ein selbstständiger poetischer Aufschwung, den wir vor uns haben; es ist eine verwandte Bewegung auf dem Gebiet der Poesie, hinstrebend zu demselben Ziele. Auch noch in anderer, weit bestimmterer Weise geschehen Schritte zur Annäherung. Man hat sehr richtig erkannt, daß das Drama an äußerer Wirkungsfähigkeit mit der Oper sich nicht messen kann, und darum den Versuch gemacht, Opernwirkungen in dasselbe aufzunehmen. Es ist der Gedanke ausgesprochen worden, gesungenen Chören im Drama Zutritt zu gestatten. Mit Unrecht, wenn dabei als einem Letzten stehen geblieben werden sollte, weil wir dann nur dieselben unvereinbaren Elemente vor uns haben würden, die sich in der bisherigen Oper mit Dialog breit machten, dasselbe widerspruchsvolle Ganze; mit Recht, wenn damit das Bewußtsein der Nothwendigkeit einer Verbindung von Poesie und Musik ausgesprochen ist. Auch die Poesie hat jetzt die Bestimmung, aus ihrer Einseitigkeit herauszutreten, und sich durch Musik zu ergänzen. Auch sie muß Verzicht leisten auf das verkehrte Beginnen, allein und durch eigene Mittel musikalische Wirkungen erreichen zu wollen, auch sie muß die Schwester zur Unterstützung herbeirufen, und dem gefühlsarmen Wort entsagen. Daß dieß Letztere nothwendig, wird zur Zeit wohl noch am wenigsten erkannt. Der Schriftsteller, der Dichter sagt, das gesprochene Wort genüge allein, und bedürfe keiner Unterstützung durch den Ton. So lange freilich eine derartige Ansicht ausgesprochen werden kann, zeigt man, daß der wahre Sinn jener Verbindung nicht erkannt worden ist. Ich suchte, worauf es ankommt, oben durch das Beispiel des Göthe'schen Faust deutlich zu machen. Ich empfand bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in dieser Klarheit das Ungenügende des bloßen Worts, ich erkannte, wie Göthe's Faust, jedoch ohne bestimmte Absicht, zugleich musikalisch gedacht ist, während diese Intentionen, in Folge der damaligen Sonderung der Künste, dem Dichter nicht zum Bewußtsein kamen, und folglich auch keine Verwirklichung finden konnten.

Selbst die Tanzkunst wird durch Wagner in den Verein der Künste aufgenommen, und erhält neue Belebung. Was diese Kunst zu leisten im Stande ist, können wir zur Zeit nur noch bei den Nationaltänzen bemerken, während in der gegenwärtigen Erscheinung derselben auf der Bühne nur der Zustand tiefster Entartung wahrgenommen wird. Sehr treffend hat Wagner in seiner Schrift „das Kunstwerk der Zukunft" diese scheußliche Verirrung der modernen Tanzkunst charakterisirt.

Alle Künste werden durch das Gesammtkunstwerk auf ihr wahres Maaß zurückgeführt. Jede einzelne derselben entsagt dem egoistischen Gelüst, immer auf Kosten aller Anderen sich geltend zu machen, entsagt dem falschen Streben, die ihr gesteckten Schranken zu überschreiten und die Wirkungen Aller in sich zu vereinigen, jenem vergeblichen Beginnen, das Unmögliche möglich machen zu wollen. Indem die einzelnen Künste leisten, was sie wirklich vermögen, finden sie darin eine bis jetzt nicht vorhandene Entschädigung. Durch die lebendige Beziehung zum Ganzen endlich wird die schöpferische Kraft auf neue Bahnen gelenkt. Jene nur äußerliche Verbindung der Künste verschwindet. Das Gesammtkunstwerk ist ein aus einer Wurzel hervorgegangenes organisches Ganze.

Entsteht schließlich hier die Frage nach der augenblicklichen Bedeutung der Sonderkunst, so beantwortet sich dieselbe leicht auf folgende Weise. Augenblicklich besitzen, wie wir gesehen haben, einzelne Künste in einzelnen ihrer Gattungen noch eine gewisse Lebenskraft. Es würde nun sehr voreilig genannt werden müssen, dieses Leben zu Gunsten des Kunstwerkes der Zukunft — wenn so Etwas überhaupt möglich wäre — gewaltsam unterdrücken zu wollen. Diese noch vorhandene Productivität muß geschont werden, sie hat ihre relative Wahrheit, aus dem einfachen Grunde, weil wir das Gesammtkunstwerk noch nicht besitzen. Mit dem Erscheinen des Letzteren wird die bisherige Sonderkunst von selbst aufhören.

Das Resultat meiner bisherigen Betrachtung ist das siegreiche Hervortreten des Kunstwerkes der Zukunft, die höhere Wahrheit desselben gegenüber jeder Vereinzelung. Das Kunstwerk der Zukunft tritt als Ziel der ganzen bisherigen Entwicklung auf.

Es war der Zweck des bis jetzt Gegebenen dafür den Beweis zu liefern. Ich habe deßhalb nach den wichtigsten Seiten hin die Hauptgesichtspunkte bezeichnet, ich habe zuerst das historisch Wohlbegründete des Gedankens angedeutet, ich habe auf den unmittelbaren Eindruck der beispielsweise angeführten Wagner'schen Werke der bisherigen Kunst gegenüber, die größere Macht derselben hingewiesen, ich habe die Ausgestorbenheit der einzelnen Künste auf der gegenwärtigen Stufe ihrer Entwicklung, so wie den Zug derselben nach dem Ganzen hin dargethan, endlich aber auf die Fülle der Anregungen, welche der Sonderkunst durch das Aufgehen im Ganzen erwachsen, aufmerksam gemacht.

Hiermit ist der erste Theil meiner Untersuchung beendet, es ist vorausgeschickt, was nothwendig war, um ausreichend orientirt der Hauptuntersuchung näher treten zu können, jener Bestimmung, welche nach allen Seiten hin ein Stein des Anstoßes ist, jener Frage, welche zur Zeit von Jedem, auch den unserer Richtung näher Stehenden verschieden beantwortet wird. Wir sind auf dem entscheidenden Wendepunkt angekommen, und haben dem entsprechend zu erörtern, ob das Kunstwerk der Zukunft schlechthin und ohne Weiteres an die Stelle der einzelnen Künste zu treten bestimmt, ob damit alle besondere Kunstthätigkeit wirklich erschöpft ist, oder ob trotz der bezeichneten siegreichen Stellung desselben neben ihm der Einzelkunst doch noch eine Berechtigung zugestanden werden muß. Es ist hier zugleich der Ort, den von J. Raff ausgesprochenen Bedenken näher zu treten.

Zuvor sei indeß noch eine Frage zur Erledigung gebracht, die aus der vorausgeschickten Betrachtung resultirt, die Frage: Wer ist der Künstler der Zukunft? Wagner giebt hierauf bekanntlich die Antwort: die Genossenschaft der Künstler. Man hat jedoch mit dieser Antwort zur Zeit sehr wenig anzufangen gewußt, man hat sie ignorirt oder falsch verstanden. Selbst unser Freund L. Köhler in Königsberg sagte vor kurzem in der Königsberger Zeitung: „Um ein einiges Kunstwerk zu schaffen, ist auch eine einzige Seele (nicht deren zwei) nothwendig, und daß Wagner die Thätigkeit Zweier dabei wohl statthaft findet, erscheint mir als eine unbegreifliche Inconsequenz," das von mir schon öfter citirte musikalische Journal aber meinte bei Gelegenheit der Aufführung des Tannhäuser in Leipzig ganz gemüthlich, „die Art und Weise des nothwendigen Libretto setze ein Einverständniß zwischen beiden Factoren der Oper voraus, das nur ausnahmsweise in einer Person herzustellen sei," und wünschte deßhalb auch „beide Formen in schwesterlicher Eintracht" d. h. Oper und Zukunftsdrama, — ein vollkommener Widerspruch — während „Wagner's Pfad nicht als die Richtschnur künftiger Kunstgebilde betrachtet werden dürfe."

Die Sache ist diese:

Es war nothwendig, daß der erste Anstoß von Einem ausging, und zwar von Einem, der alle Künste umfaßt. Wie nun der Geist der Geschichte sogleich schafft, wo ein wahrhaftes Bedürfniß sich zeigt, so erblicken wir Wagner's Erscheinung plötzlich in Mitten einer scheinbar ganz anders gestalteten Welt. Ein großes Mißverständniß aber wäre es, wenn man meinen wollte, daß auch in Zukunft Einer Alles machen sollte, es wäre das dem Wagner'schen Sinne in der That etwas direct Entgegengesetztes. Wagner sehnt sich nach Genossenschaft, er verlangt, daß die Künstler zusammen arbeiten sollen. Der Grundirrthum besteht demnach darin, daß man immer die gegenwärtigen Zustände als Voraussetzung mitbringt, während das was Wagner will, nur unter einer der gegenwärtigen Weltanschauung fast entgegengesetzten erreicht werden kann. Daß ein solches Zusammenwirken unter den dermalen bestehenden künstlerischen Verhältnissen nicht möglich, darin hat man vollkommen Recht; in dieser babylonischen Sprachverwirrung wollte Jeder nur Sich, und ist darum unfähig, in einem größeren Ganzen aufgehen zu können. Auf dem neuen Standpunkte ergiebt sich dieß jedoch ganz von selbst als nothwendige Consequenz, die Vereinigung ist das Normale, das, was sich von selbst versteht, und darum auch viel leichter zu vollbringen, als gegenwärtig, wo man stets nur die vergeblichen Versuche machte, disparate Elemente zusammen zu leimen. Nur über die Art, wie diese gemeinschaftliche Thätigkeit näher vorzustellen ist, können vielleicht

mit Recht noch einige Zweifel obwalten. Wagner bemerkt ausdrücklich, daß die Anregung von allen Künstlern gleichmäßig ausgehen, daß ein Jeder die Genossen für eine von ihm erfaßte Idee gewinnen dürfe, während zunächst doch wohl Dichter und Darsteller in diesem Verein etwas bevorzugt erscheinen. Unter den angenommenen Voraussetzungen ist die Sache, wie aus dem Gesagten erhellt, ohne Weiteres ausführbar; zweifelt man aber, ob jemals diese Voraussetzungen vorhanden sein werden, so lassen sich solche Bedenken mit zweifelloser Sicherheit beseitigen. Jede neue Weltgestalt erscheint den ihr vorangehenden Menschen als ein fernes, unmögliches Ideal, als ein frommer, nie zu realisirender Wunsch. Dasselbe gilt indeß auch von allen den Weltgestalten, die im Laufe der Geschichte schon zerfallen sind. Auch sie mußten vorausgegangenen Geschlechtern als Utopien erscheinen, bis die Zeit gekommen war, wo sie zur Verwirklichung gelangen konnten. Man versetze sich zurück, und betrachte z. B. das was gegenwärtig stürzt von jenem Standpunkte aus, wo es noch nicht existirte. Man wird finden, daß es von diesem aus als eben so unausführbar uns entgegen tritt. Oder glaubt man, um ein bestimmtes Beispiel anzuführen, den Römern sei das Christenthum auf der Stufe ihres Bewußtseins als berechtigte künftige Weltgestalt erschienen? Als hirnverbrannte Schwärmerei mußten sie es betrachten. So wird an die Stelle des gegenwärtigen Egoismus die Liebe, die Hingebung treten, wenn die Zeit erfüllt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner" in den „Grenzboten" Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Erster Brief.

Mein Herr!

Nach erster flüchtiger Lesung Ihres Aufsatzes war ich entschlossen, Ihnen durch Vermittelung dieser Spalten einen „offenen Brief" zukommen zu lassen, in welchem ich mich rückhaltlos über die Eindrücke ergehen wollte, welche Ihre Beurtheilung des „Tannhäuser" und verbindungsweise „Wagner's" bei mir hervorgerufen hatte. Bei genauerer Betrachtung Ihres kritischen Ergusses jedoch gewann ich die Ueberzeugung, daß mein Brief zu viele Dinge enthalten müßte, die man Jemand nur unter vier Augen sagen kann, als daß ich mich nicht zu „vertraulichen Briefen" hätte entschließen sollen, die ich gerne per Post an Sie eingesandt haben würde, wenn mich nicht die Unkenntniß Ihrer Adresse daran verhinderte. Diesem letzteren Uebelstande haben Sie es zuzuschreiben, wenn ich meine Briefe auf gegenwärtigem nicht mehr ungewöhnlichem Wege an Sie vermittle, was Sie mir am Ende um so weniger „verübeln" werden, als ich im Grunde ja doch Nichts mit Ihnen zu verhandeln habe, was Sie nicht selbst schon zuerst an die Oeffentlichkeit gezogen hätten.

Wenn Sie Ihren Aufsatz gedruckt nochmals angesehen haben (gedruckt sieht sich so Manches anders an, als geschrieben), so mußte Ihnen doch wohl auffallen, wie schlecht sich gleich die zwei ersten a linea-Sätze desselben ausnehmen. Dieselben belegen ein Von-Hause aus-Uebelwollen gegen die Gegenstände Ihrer Besprechung, welche Ihre kritische Unbefangenheit im verdächtigsten Zwielichte erscheinen lassen. — Also es hat Sie incommodirt, daß der „Tannhäuser" in Leipzig zur Zeit, als Sie Ihren Gänsekiel in Bewegung setzten, drei Mal gegeben war?*) Ohne Zweifel wiegten Sie sich in der Erwartung, daß vom Erscheinen Ihres Angriffes ab die Oper vom Repertoir gestrichen werden würde, und es muß Ihnen höchlich unangenehm sein zu gewahren, daß das Leipziger Publikum sich nicht bequemen will einem kritischen nonsens zu Liebe seinem bonsens zu Leide zu leben. Ich könnte Ihnen sagen, daß der Erfolg dem Werthe eines Werkes nichts ab- und zuthut, und daß der „Tannhäuser" eine ausgezeichnete Oper war, ehe Sie von einer Leipziger Aufführung Veranlassung zu Ihrer fast gegentheiligen Behauptung belieben konnten; aber gleichwohl freut es mich, daß das Leipziger Publikum in seinem hoffentlich unwillkürlichen Beifalle für die Wagner'sche Schöpfung Ihren Ansichten den praktischen Desaveu giebt, dem ich den theoretischen als bloße Unterlage nachsenden will.

---

*) Anmerk. der Red. Die Oper wurde die ersten drei Mal bei doppelt erhöhten Preisen gegeben. Bei der ersten Aufführung war das Haus gefüllt, aber nicht überfüllt, bei der zweiten und dritten ziemlich leer. Es war bekannt geworden, daß nach der dritten Darstellung eine Herabsetzung der Preise stattfinden werde, und die Leute sparten deshalb ihre Groschen. Seit der Herabsetzung auf um die Hälfte erhöhte Eintrittspreise ist Tannhäuser vier Mal gegeben worden, und zwar stets bei gefülltem Hause. Diesen Umstand kennt in Leipzig Jedermann, und das Ignoriren desselben ist daher ein Zeichen von Böswilligkeit.

„Verübeln Sie mir es nicht, wenn ich schon an dem Titel der Oper Anstoß nehmen muß.“ Ganz und gar nicht; denn wer den guten Willen hat, an einer Sache wo möglich kein gutes Haar zu lassen, dem kann man nicht „verübeln“ wenn er so weit oben als thunlich zu mäkeln anfängt. Noch ist mir nicht gelungen zwischen den Fragezeichen, womit Sie Ihre Einwendungen gegen den Titel garniren, einen Sinn herauszufinden, welcher Anhaltspunkte für eine Widerlegung böte. Wenn Sie sich einmal deutlicher gegeben haben werden, hole ich nach, was ich jetzt noch nicht einmal als Rückstand anzusehen vermag.

„Wollen Sie das Zugeständniß ausgesprochen haben, das ich bereitwillig mache, sein Text sei um Vieles besser, als die gewöhnlichen Operntexte? Ich meine, dieses würde Wagner selbst am Entschiedensten sich verbitten.“ Warum meinen Sie dies? Ihre „Meinungen“ treffen mit denen von Wagner so sehr wenig zusammen, daß Sie wohl auch hierin nicht in seinem Sinne „gemeint“ haben. Wagner nennt sein Werk eine „romantische Oper“, wie Sie auf der Partitur lesen können, und die Dichtung eine „Operndichtung“ wie Sie aus seiner letzten Schrift*) ersehen. Sie haben hier also nicht zu „meinen“, sondern zu vergleichen und zu urtheilen. —

„Wagner giebt“ — so schreiben Sie nun weiter —“ seine Operndichtungen für Erzeugnisse eines selbstständig schaffenden Dichtergeistes, die zwar so geartet sind, daß sie in der organischen Durchdringung mit der Musik ihre Vollendung erreichen, allein um dazu fähig zu sein, an und für sich poetisch aufgefaßt, motivirt und durchgebildet sein müssen.“ Es wäre mir sehr damit gedient, wenn Sie angeben wollten, aus welcher Wagner'schen Schrift Sie diese Angabe geschöpft haben. Ich kann sie nicht auffinden, so sehr ich mir auch schmeicheln darf in den durch den Druck veröffentlichten größeren und kleineren Abhandlungen Wagner's bewandert zu sein. Wohl aber weiß ich, daß Wagner in seiner eben beregten Schrift (drei Operndichtungen u. s. w.) S. 143 u. ff. das Verfahren, welches er bei Wort- und Tondichtung des „Tannhäuser“ beobachtete, bewußt und objectiv genug auseinander setzt, um auch Jemand verständlich zu sein, der weder Dichter noch Componist, noch beides zugleich ist. Aus jener Auseinandersetzung geht hervor:

*) Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort von Richard Wagner. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1852.

1) Wagner ist Eigner eines Kunststyles, in welchem die Darstellungsmateriale der Poesie und Musik unzertrennlich vereinigt sind, so zwar daß sie den Stoff einander ergänzend und unterstützend einheitlich und gleichzeitig durchdringen;

2) hinwieder ist die Wahl des Stoffes durch das Wesen des besagten Darstellungsmateriales bedingt. Es kann für das durch dasselbe darzustellende Kunstwerk nur derjenige Stoff ersehen und gewählt werden, welcher dem durch dasselbe bedingten Kunststyle darstellbar ist, — und folgerichtig kann hinwieder dieser Stoff nur unter den Gesichtspunkten aufgefaßt und dargestellt werden, welche in jenem Kunststyle zu erschöpfendem Ausdrucke zu gelangen vermögen.

Das sagt Wagner, und nicht was Sie ihm in den Mund zu legen für gut finden. Da ich nun vorstehende zwei Punkte, welche die Basis des Wagner'schen Kunstschaffens im „Tannhäuser“ und dessen Beurtheilung bilden, aus der angeführten circa zehn Seiten langen Stelle genauest belegen kann, so erlaube ich mir Ihre oben citirte Angabe: „Wagner giebt seine Operndichtungen u. s. w.“ höflichkeitshalber als unrichtig (ich habe nämlich das Recht zu sagen: unwahr) zu bezeichnen. Ich werde in meinem zweiten „vertraulichen“ sofort, an die angeführten, das Wesen des Wagner'schen Kunststyles bezeichnenden Punkte anlehnend, die Folgerungen zu beleuchten beginnen, welche Sie aus Ihrem unterschobenen, vagen Lehrsatze zu ziehen beliebt haben.

Weimar, am 5ten März 1853.

Joachim Raff.

Einige Bemerkungen über den Wohlbekannten

bei Gelegenheit seiner

Fliegenden Blätter für Musik.

Zweiter Artikel.

Die Doctrinäre in der Kunst, die jeden Genius auf ihr Procrustes-Bett spannen, um ihn in die, von ihnen vorgeschriebenen Dimensionen zuzuschneiden, sind eine Landplage, die leider wohl nie ihren Theseus finden wird. Das Spekuliren und Irreführen ist namentlich uns so angeboren, daß man die Deut-

schen dezimiren könnte, ohne eine merkliche Abnahme unter den Doctrinären zu verspüren. Und wenn ein dreißigjähriger Krieg des Fanatismus in der Kunst gewüthet hätte, und nur Einer übrig bliebe, um davon zu berichten, so wäre dieser Eine gewiß ein Schulmeister, der mit seiner hausbackenen Moral die große Geisterschlacht beleuchten, mit seiner Krämerelle die Resultate messen, und auf dem Grabhügel des letzten Genius das Kartenhaus seiner Doctrinen aufbauen würde! —

Die Delila, Civilisation genannt, hat schon manchen Simson seines Schmuckes und seiner Kraft beraubt, den kühnsten Gedankenflug gelähmt und die größten Thaten verhindert. Und wenn dann der Genius von den Handlangern zu Tode gehetzt ist, dann binden und blenden sie ihn, und machen ihn zu ihrem Spielmann. Sie zeigen mit Fingern auf ihn und rufen aus: „So ergeht's jedem Feind der Philister! Laßt's Euch zur Warnung sein. Denn das ist die Folge davon, wenn Einer Anderes und Mehr können will, als wir. Es lebe die Mittelmäßigkeit, es lebe das alte Herkommen, und der Dreipfennigs-Verstand der Philister!" Der echte Simson freilich stirbt lieber, als daß er das erträgt. Aber wenn er auch einen Tempel mit seinem Sturz zusammenreißt — es stehen ihrer leider noch so Viele!

Diese Gedanken kamen uns schon, als wir des Wohlbekannten „Musikalische Briefe" lasen, die wir mit Interesse zur Hand nahmen und mit Bedauern weglegten. Wenn nur der Schulmeister uns nicht aus jeder Zeile entgegenträte! Wenn nur die unglückliche Sucht, immer belehren und allenthalben Moral predigen zu wollen, uns nicht jedesmal einen Fieberschauer durch die Glieder gejagt hätte, so oft wir einen Brief hinter uns hatten! Wenn nur nicht alle die pädagogischen Kunstgriffe so handgreiflich dalägen, daß wir die Ruthe und den Zopf gleich dahinter sehen müßten! Wer zwei solche Bände Briefe schreiben konnte, ohne des trocknen Tones nur einmal satt zu werden, der muß wie eine Mumie ausgetrocknet sein — aber wahrlich nicht an dem Feuer der Begeisterung! —

Man kann aber von jedem Menschen lernen. Von dem einen, wie man's machen muß, von dem andern, wie man's nicht machen muß, um einen Gegenstand der Kunst geistig zu durchdringen und sachlich zu erfassen. In dieser Hinsicht ist der „Wohlbekannte" ein ganz vorzügliches Beispiel für Alle, welche der Abschreckungstheorie huldigen. Was der Wohlbekannte in Verdächtigungen leisten kann, haben wir im vorigen Artikel zur Genüge erfahren. Um aber die Zweideutigkeit seiner ganzen Gesinnung kennen zu lernen, sei Folgendes hervorgehoben.

Es ist offenbar, daß der Wohlbekannte sich einbildet, er könne auf die eine oder andere Weise die, von ihm so lächerlich geschilderte „verderbliche Macht der Journale" brechen oder mindestens durch wiederholte Angriffe unterminiren. Bemerkenswerth ist hier ein Satz in den „Musikalischen Briefen", wo er das Publikum auffordert: „weder der noch jener Clique oder Coterie zu glauben, sondern im Urtheil nur dem eignen unbefangenem Gefühl (!) zu folgen. Laßt die Schreier schreien, denn wenn Ihr nicht auf sie hört, nimmt die ganze Komödie sofort ein Ende!" Daß der Wohlbekannte ein schlimmerer Schreier ist, als Alle, weil er alle Journale auf einmal überschreien will, das leugnet er gar nicht. Er appellirt auch gleich an das ganze große Publikum (sein Paradepferd), er schmeichelt dem großen Haufen, mit seinem „unbefangenen Gefühl" auf wirklich ekelhafte Weise, um sich in der Gunst der musikalischen Plebejer fest zu setzen und so durch die Masse zu wirken, nicht durch den Geist! — Will uns aber der „Wohlbekannte" glauben machen, er halte nicht zu einer Clique? Seine Clique ist die größte der Welt, denn es ist eben die der Philister, der Doctrinäre und der Privilegirten, die wir im Eingange schilderten. Die Parthei, an deren Spitze er sich stellen will, ist die große Zopfarmee, gegen welche selbst Krieg, Pestilenz und Hungersnoth vergebens wüthen würden, um sie auszurotten, wie es überhaupt diverse Erdbewohner giebt, gegen welche kein Vertilgungsmittel hilft!

Auf wen kann also das probate Mittelchen: „den Schreier schreien zu lassen, um damit sofort der ganzen Komödie ein Ende zu machen" — besser angewendet werden, als auf ihn selbst, den Hauptschreier? Wenn das Publikum, zu dessen Partheihaupt sich der Wohlbekannte unberufen aufwirft, ebenso ihn ignorirte, wie er es auffordert, Andere zu ignoriren, was würde ihm sein bändeweises Peroriren helfen? Der Verleger würde der Komödie ein schnelles Ende machen, dem an dem Wahrheitspropheten sicher weniger gelegen ist, als an einem guten Geschäft! Daß die Briefe aber Absatz fanden, und den Verleger deshalb zur Fortsetzung der Experimente ermuthigen, beweist direct — nicht etwa, daß der Wohlbekannte Recht hat oder einen einzigen „Schreier" niedergeschrieen hat — sondern daß er eben richtig spekulirte, als er zu dem Mittelchen griff, das ihm der Zweck heiligte, der indifferenten Masse zu huldigen und die Sympathie der großen Zopfarmee zu erregen. Das ist ein Kunststück, das er mit jedem Wunderdoctor und Geisterseher gemein

hat, und ihn in eine Kategorie wirft, die — — nun man soll von einem Charakter nicht mehr verlangen, als er leisten kann! —

Aber wir haben auch noch die Logik des Wohlbekannten kennen zu lernen, die mit seinen Gesinnungen Hand in Hand geht. Im Programm der „Fliegenden Blätter" sagt der Wohlbekannte: „Das Aufsehen, das die musikalischen Briefe gemacht, der Beifall, den sie fast allgemein (!) gefunden, und die heftigen Angriffe, die sie von einigen Seiten her erfahren haben, beweisen wohl zur Genüge, daß die Uebel, welche sie schildern, wirklich vorhanden sind, und daß man den Wunsch hegt, dieselben beseitigt zu sehen." — Daß Uebel vorhanden sind, die man beseitigt zu sehen wünschen muß, das hat allerdings der Wohlbekannte durch seine musikalischen Briefe thatsächlich bewiesen! Seine Logik ist aber folgende: Wenn Einer eine Schwindelei macht, indem er auf die Leichtgläubigkeit der Massen speculirt und in der That durch Marktschreierei sich Absatz und Anhänger verschafft, wie wir an Somnambulen u. dergl. erfahren haben, und wenn er deshalb von denen, die seine Schwindelei durchschauen oder von denen, die er getäuscht hat, verfolgt und angegriffen wird, so müßte es nach dem Wohlbekannten also heißen: „Das Aufsehen, das dieser Wunderdoctor gemacht, und die heftigen Angriffe, die er von Seiten der Gebildeten und Verständigen erfahren hat — beweisen zur Genüge — daß er Recht hat!" — — Sapienti sat! —

Bei dieser Gelegenheit möchten wir den „Wohlbekannten" rathen, doch erst alte Schulden zu tilgen, bevor er neue macht! Er spricht von Angriffen, auf die er sich Etwas zu Gute zu thun scheint, schweigt aber wohl weislich, was ihm diese „Angriffe" nachgewiesen haben, ohne daß er ein Wörtchen erwiderte. Hat er z. B. die Widersprüche schon entkräftet und widerlegt, die ihm unser, leider zu früh verstorbener Freund Theodor Uhlig (in Nr. 14 und 15, Band 36) so glänzend nachgewiesen hat? So viel uns bekannt, nicht im Mindesten. Als wenn gar Nichts geschehen und Alles in der schönsten Harmonie wäre, fährt er fort, neue Angriffe seinerseits zu machen, die kläglich ausgefallen sind. Julius Schäffer in Berlin, der als „Vertheidiger Richard Wagner's" (als wenn Wagner noch Vertheidiger brauchte!) sein Theil weg bekommt, mag für sich selbst reden. Wir wollen Schäffer die Freude nicht verderben, den großen „Wohlbekannten" eigenhändig zuzurichten. Es fällt auch uns nicht ein, irgend einen Kampf um „Principien" mit dem „Wohlbekannten" führen zu wollen. Das würde schwerlich gelingen, denn er hat keine Andere, als negative, und mit dem Blinden kann man nicht um die Farben streiten! — Wir haben nur des Wohlbekannten Kräfte und Gesinnungen zu beleuchten, und es jedem Vernünftigen dann zu überlassen, was er von ihm halten will! —

(Schluß folgt.)

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Musica sacra. Sammlung kirchlicher Musik der berühmtesten Componisten mit besonderer Rücksicht auf Ausführung in Kirchen, Singakademien, Seminaren, a capella, **großentheils aufgeführt vom königl. Domchor in Berlin. Nach handschriftlichen und gedruckten Werken der königl. Bibliothek. In Partitur und Stimmen. — Berlin, Schlesinger.**

Es ist ein höchst dankenswerthes Unternehmen der Schlesinger'schen Verlagshandlung in Berlin, daß sie die in obiger Sammlung enthaltenen Kirchengesänge der Oeffentlichkeit übergeben hat. Denn bisher waren diese Schätze nur von Einzelnen gekannt und gewürdigt, während sie verdienen, daß sie Allen zugänglich werden. Es wohnt ihnen eine unversiegbare Frische und Lebensfülle inne, weil sie hervorgegangen aus dem Urquell heiliger Begeisterung, die, wenn sie auch in ihrer Form uns fern steht, doch vermöge der ihr eigenen Wahrheit menschlicher Gefühle auch jetzt noch zünden und tiefen, nachhaltigen Eindruck machen wird.

Die Sammlung enthält eine Mannichfaltigkeit, wie wir sie bisher in ähnlichen Sammelwerken noch nicht gesehen haben. Am reichsten ist Palestrina vertreten; von ihm sind acht Nummern vorhanden, und vielleicht dürften noch mehrere zu erwarten sein. 1) Improperia. 2) In festo St. crucis, 4stimmig. 3) Kyrie, 4stimmig. 4) Sanctus, 6stimmig. 5) Agnus Dei, 6stimmig, 6) Crucifixus, 4stimmig, beide aus der Missa Papae Marcelli. Dem „Agnus Dei" ist auch eine deutsche Uebersetzung beigegeben. Es ist diese Nummer als eine überaus schöne Gesangvereinen vorzüglich zu empfehlen. 7) Sicut cervus, Psalm 42, 4stimmig. 8) O crux, O Jesu Christ, 5stimmig, mit deutschem Texte des Olearius aus dem Jahre 1671. In ähnlichem Geiste und der Richtung Palestrina's folgend ist ein „Adoramus te", 4stimmig, vorhanden von Giacomo Corsi. Von Jacobus Gallus liefert die Sammlung ein O salutaris hostia, 4stimmig (mit deutschem Texte), worin tiefe Empfindung mit großer Deutlichkeit im technischen Bau sich er-

kennen läßt; von Johann Eccard ein „O Lamm Gottes", 5stimmig, und „O Freude", 4stimmig, in zwei Chören; von Leonhardt Schröter vier Weihnachtsliedlein, 4- und 8stimmig.

Von den Werken Durante's und Lotti's, in denen sich eine von der Palestrina'schen Schule wesentlich verschiedene Richtung ausspricht, indem sich darin die Empfindung zur Gluth steigert und auch der ganze rhythmische Bau davon afficirt wird, während bei Palestrina eine ewig gleiche Ruhe herrscht — sind gegeben von Ersterem zwei Misericordias domini, 4stimmig in zwei Chören, außerdem steht noch zu erwarten ein Magnificat und Kyrie; von Letzterem ein Sanctus dominus, 4stimmig, und drei Crucifixus, 6-, 8- und 10stimmig. — Von Nicolo Jomelli sind vorhanden: Mulieris bonae beatus vir Hosanna und In morte Oliveti. Als der älteren Richtung angehörend ist noch ein figurirter Choral von Joh. Mich. Bach (Oheim des S. Bach) zu erwähnen (17tes Jahrhundert).

Der Neuzeit gehören an ein Tenebrae factae von Mich. Haydn, das berühmte und überaus empfindungsvolle Ave verum corpus von Mozart, ein Sanctus und Adoramus te von Bortniansky, einem russischen Componisten. — Der Titel des Werkes verspricht noch mehr.

So möge denn das Unternehmen der Verlagshandlung auch von Seiten des Publikums gefördert werden. Die Ausstattung ist elegant. Jede Nummer kann einzeln bezogen werden mit beliebiger Stimmenzahl, auch die Preise jeder einzelnen sind billig gestellt, daß die Anschaffung, sei es zum eigenen Studium oder zum Gebrauche in Singvereinen, ohne erhebliche Kosten zu bewerkstelligen ist.

Em. Klitzsch.

Musikalischer Wettkampf in Paris.

Die verdienstliche, durch unentgeldlichen Unterricht in den hiesigen Stadtschulen und Arbeitervereinen auf Verbreitung des Volksgesanges gerichtete Anstalt der Orpheonisten, die Anfangs unter der Leitung des Begründers Willem und später seines Zöglings Hübert in dem siebenundzwanzigjährigen Zeitraum ihres Bestehens einen so grandiosen Aufschwung genommen und durch die unermüdliche Thätigkeit des letztgenannten verdienstvollen Mannes so herrliche Früchte getragen hatte, hat wie so manche andere gute Einrichtung durch die Februarrevolution einen harten Stoß erlitten, und war mehr als ein Mal in diesen letzten Jahren politischer Wirren ihrem Untergang nahe. Der Männerchorgesang hatte indeß überall in den Massen Eingang gefunden und in so hohem Grade die Freude daran zugenommen, daß sich, bei dem mehr und mehr sich lockernden Verbande des ursprünglichen Centralvereins, um einzelne ausgezeichnetere Schüler desselben kleinere Gesellschaften bildeten und mit Liebe und Fleiß zur Verschönerung geselliger Zusammenkünfte ihre Singübungen fortsetzten. So entstanden in Paris zunächst die Enfants de Paris, ein Chor von sechszig Sängern aus der Arbeiterklasse, die sich durch ihre Vorträge unter der Leitung des Kupferstechers Philippe einen gewissen Ruf erwarben und, die Aufmerksamkeit einiger Musiker auf sich ziehend, eine hier bisher ganz unbeachtete, fast unbekannte Gattung der Composition, das Männerquartett, gewissermaßen in's Leben riefen. Später folgten die Enfants de Lutèce, die Enfants de la Seine, die Céciliens, le Choral des la Seine, le Choral de Galin und andere, und endlich die Elèves de Chevé, mit welcher letzteren Anstalt denn überhaupt im hiesigen Volksgesangsunterricht eine neue Phase eintritt. Aber nicht in Paris allein fand der Chorgesang so großen Anklang, sondern auch in der Provinz, woselbst sich viele Singchöre gestalteten, die wie die Pariser noch jetzt im Flor sind, regelmäßige Zusammenkünfte halten, einzeln wirken oder auch bei besonderen Veranlassungen mit anderen Gesellschaften vereint, und bei größeren Musikfeierlichkeiten zur Unterstützung der vorhandenen Mittel hinzugezogen werden. Für diese Gesellschaften haben mehrere Componisten durch angemessene, einzeln sehr gelungene Singstücke verschiedenen Charakters sich verdient gemacht, namentlich Adolph Adam und ganz vorzüglich Hr. von Rillié, ein talentvoller Dilettant und Beförderer dieser Vereine. Ihre Dankbarkeit für solche Theilnahme wußten denn auch die Liedertäfler in mannichfacher Weise kund zu geben. So ist Adam an seinem Namenstage alljährlich eines Ständchens gewiß, bei welchem im Vortrag seiner Compositionen gewetteifert wird, und jüngst ist von sämmtlichen Vereinen des Landes auf Subscription dem Hrn. v. Rillié eine goldene Denkmünze überreicht worden, als Zeichen dankbarer Verehrung.

Neben dem ursprünglichen Orpheon, dessen Leitung aus — ziemlich unbekannten und unbegreiflichen — Gründen jüngst von dem so thätigen Hübert auf den talentvollen Componisten Gounod überging, und den übrigen zum Theil vorhin namhaft gemachten, unter den Ouvriers entstandenen einzelnen Singchören, ist vor mehreren Jahren eine andere, ersterer gewissermaßen entgegengesetzte und mit ihr concurrirende Singanstalt aufgekommen, die von Hrn. Emil Cheve gestiftet ward und nach der früher in Vergessenheit

gerathenen, nachmals von diesem verbesserten Galin=schen Ziffernmethode unterrichtet. Es ist dies eben die vorhin erwähnte, unter dem Namen Elèves de Chevé bekannte Gesellschaft, die sich rasch vermehrte, zur Schule umgestaltete und jetzt bei jeder Aufforderung zu großen Musikaufführungen ein schlagfertiges Heer von mindestens 300 geübten Choristen stellen kann. Um diesen nun eine glänzende Gelegenheit zu geben, ihre Tüchtigkeit zu bewähren, und in der Absicht auch dem Chorgesang im Volk überhaupt einen größeren Aufschwung zu verleihen, erläßt Hr. Emil Chevé gleichsam eine Herausforderung an sämmtliche einheimische Singvereine und an diejenigen Gesellschaften des Auslandes, die sich dabei betheiligen wollen, wobei jedoch zu bemerken, daß jede concurrirende Gesellschaft mindestens funfzig Mitglieder zählen muß.

Eine Jury von 31 Mitgliedern, aus bekannten Tonkünstlern zusammengesetzt, ist ernannt worden und hat über die Preisbestimmung zu entscheiden. Folgendes ist das von ihr berathene und festgestellte Programm:

1) Jeder Verein trägt nach freier Wahl drei Piecen aus seinem Repertoir vor: eine, religiösen Inhalts; eine, leichterer Gattung; und eine dritte, beliebigen Charakters. Politische Lieder sind ausgeschlossen.

2) Vortrag eines neuen, eigens für diese Veranlassung componirten Chorgesanges von sämmtlichen Vereinen nach der Reihe. Derselbe wird von der Jury herbeigeschafft und den Vereinen erst 24 Stunden vor der öffentlichen Aufführung zum Einstudiren eingeliefert.

3) Solmisation eines eigens für diese Gelegenheit componirten Chors vom Blatte. Das Stück wird ebenfalls von der Jury geliefert, und zwar unmittelbar vor Beginn des Vortrags vertheilt. Jeder Verein darf nach beliebigen Schriftzeichen singen.

4) Niederschreibung eines vorgetragenen Gesangstücks nach dem Gehör. Das von der Jury zu liefernde Musikstück wird den Vereinen von ihren Directoren vorgesungen und dasselbe von jedem Mitglied sofort nach dem Gehör niedergeschrieben, nach Vorzeichnung desjenigen von den acht Schlüsseln und derjenigen der funfzehn Tonarten, die ihm die Jury aufgeben wird.

Der Sieger erhält eine goldene Preismedaille von 500 Franken Werth.

Zur Abhaltung dieser musikalischen Festlichkeit in Paris ist der 12te Juni 1853 anberaumt.

Unter den Mitgliedern der Jury sieht man folgende Namen genannt: Félicien David, Delsarte, Elwart (vom Conservatoire), Theodor Gouvy, Ferdinand Hiller, Kastner, Leon Kreutzer, Meifred (vom Conservatoire), Meyerbeer, Jac. Offenbach, Rosenhain, J. Seghers (Director des Cäcilienvereins), Tilmant (Director des Orchesters der komischen Oper), Vieuxtemps u. a. m. Den Vorsitz führen Berlioz und Henri Reber.

Es wäre gar sehr zu wünschen, daß sich fremde Vereine bei diesem Wettkampf betheiligten, und wäre es auch nur um den Franzosen einen Begriff zu geben vom Wesen und Verhalten des Männerquartetts. Von der Erfahrung und Gewandtheit, von der Frische, Lebendigkeit und Naturwüchsigkeit des Gesangs routinirter deutscher, schweizerischer und belgischer Liedertäfler haben sie bislang noch keine Vorstellung, und der Genuß wäre zugleich eine gute Lehre.

A. Gathy.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 4ten Februar wurde in einer musikalischen Soirée der Gesellschaft „Orion" u. A. auch eine neue Composition der Schiller'schen Glocke vom Musikdirector Claudius aus Naumburg unter dessen eigener Leitung aufgeführt. Das Schiller'sche Gedicht eignet sich des überwiegend reflectirenden Inhaltes wegen nicht sonderlich zu musikalischer Composition, es hat dem gemäß der Tonsetzer mit unüberwindlichen Hindernissen zu kämpfen, es wird ihm nie möglich sein, allen berechtigten Anforderungen an ein in Cantatenform erscheinendes Werk zu genügen, es wird an sehr vielen Stellen ein innerer Zwiespalt zwischen den Textworten und der Musik hervortreten müssen. Abgesehen nun von den durch die Wahl des Stoffes bedingten Mängeln ist diese Composition der Glocke eine gute Musik zu nennen, die von der Begabung und den tüchtigen Studien des Componisten Zeugniß giebt. Der Geist des Gedichtes ist richtig erfaßt und — so weit dies möglich — im Ganzen auch musikalisch gut wiedergegeben, die technische Behandlung der Singstimmen und des Orchesters zeigt die geübte Hand, wenn auch bei beiden sich etwas besonders Neues und Originelles nicht geltend macht. Einige etwas zu sinnliche Malereien, wie z. B. die sich schlängelnde Violinfigur und der Paukenschlag bei den Worten: „Aus der Wolke ohne Wahl zuckt der Strahl", sind schon zu oft dagewesen und zu sehr auf äußeren Effect berechnet. Die Ausführung, der Soli von den HH. Schneider, Brassin und Schott, der Chöre von dem Philharmonischen Verein, war eine gelungene. Besondere Anerkennung verdient die Gefälligkeit der Solosänger, welche, nachdem sie an demselben Abende bereits in dem Tannhäuser gesungen hatten, sich noch dieser keineswegs leichten Aufgabe unterzogen.

Siebentes Concert der Euterpe, am 22sten Febr. Symphonie (Es=Dur) von Anton Mitzler. Arie aus Titus,

gesungen von Frl. Bleyel. Concert für das Pianoforte von R. Schumann, vorgetragen von Hrn. Schubart aus Altona. Zweiter Theil: Ouvertüre zu Iphigenia von Gluck. Lieder von A. F. Riccius, gesungen von Frl. Bleyel. Polonaise (As-Dur) für Pianoforte von Chopin, vorgetragen von Hrn. Schubart. Ouvertüre zum Freischütz. — Die Symphonie von Metzler gab Zeugniß von der glücklichen Begabung des Componisten und dessen Geschick in der Handhabung der Mittel. Was Hr. Metzler in dieser Symphonie sagt ist zwar nicht immer neu, doch sagt er es auf ansprechende Weise und seine Motive haben fast durchgängig jugendliche Frische. Das aus fünf Sätzen bestehende Werk tritt äußerst anspruchslos auf; der Componist gebraucht wenig Orchestermittel, um seine Ideen musikalisch darzustellen; erst im letzten Satze treten die Trompeten auf. Der Charakter des Werkes ist ein heiterer, oft sogar ein etwas kindlich naiver. Von den fünf Sätzen sind der erste (Andante sostenuto und Allegro), der dritte (Andante con molto espressione) und das Finale jedenfalls die gelungensten; weniger sprachen der zweite (Menuetto) und der vierte (Scherzo) an. Hr. Metzler leitete sein Werk selbst und zeigte sich dabei als gewandter Dirigent. Das Allegro des ersten Satzes schien uns doch etwas zu langsam genommen, wodurch es viel von seiner Wirkung verlor. — Hr. Schubart aus Altona zeigte durch die Wahl des Schumann'schen Concertes und der Chopin'schen Polonaise, daß sein Streben auf etwas Besseres, als das gerichtet ist, was leider nur zu oft den Virtuosen als Ideal vorschwebt. Jedenfalls aber überstiegen die gewählten Werke jetzt noch seine Kräfte. So viel man bei einer noch nicht ganz fertigen Technik sehen kann, hat Hr. Schubart Verständniß von dem, was er spielt. Gründliche technische Studien werden ihn bald in den Stand setzen, das was er fühlt, auch in der entsprechenden Weise zur äußeren Gestaltung zu bringen. — Frl. Bleyel sang die Arie aus Titus und die Lieder recht lobenswerth. Bei ersterer hätten wir noch etwas mehr Leben und ein wenig von der in den Textworten ausgesprochenen Begeisterung gewünscht. Die Ausführung der beiden Ouvertüren war sehr brav.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frl. Agnes Büry hat in den Abonnementsconcerten zu Hannover gesungen und vielen Beifall gefunden. In einem der letzten derselben trat auch zu allgemeiner Freude des Publikums CM. Joachim auf.

Frau Auguste v. Strantz, welche aus Gesundheitsrücksichten der Bühne entsagt, hat in einem Concerte Abschied von Wien genommen.

Anton Wallerstein ist aus Paris zurückgekehrt.

Frau Schröder-Devrient (Baronin v. Bock) tritt wieder in Concerten auf. So jetzt in Ferdinand Hillers musikalischer Soirée in Paris.

Die Gebrüder Müller aus Braunschweig haben nach drei sehr besuchten Quartett-Soiréen Berlin wieder verlassen.

C. Grädener hat im Apollosaale zu Hamburg ein Concert gegeben.

Therese Milanollo hat in Magdeburg bei ihrer Durchreise ein Concert gegeben.

Das Concert zum Besten der kranken Hofschauspielerin Auguste Bernhard, dessen wir neulich gedachten, hat einen Reinertrag von sechshundert Thalern ergeben.

Der Violinist Adolf Köckert concertirt in Darmstadt; E. Singer aus Pesth in Berlin.

Alexander Dreyschock giebt in Wien Concerte. Dieselben sind nicht allzu stark besucht da man sie „zu ernst" findet.

Die Brüder Heinrich und Joseph Winiawsky aus Warschau (ersterer Violinist, letzterer Pianist) haben auf der Durchreise nach Italien in Wien ein Concert gegeben. Der Ruf der ihnen aus den Petersburger Salons voranging, hatte zu großen Erwartungen Veranlassung gegeben, denen sie indessen nicht entsprochen zu haben scheinen.

Kapellmeister Lindpaintner in Stuttgart hat einen dreimonatlichen Urlaub erhalten, während dessen er sich zur Saison nach London begiebt, um dort Concerte zu dirigiren. Sein College Kücken wird ihn in Stuttgart ersetzen.

Die Sängerin Mathilde Marlow ist in Stuttgart auf lebenslänglich, mit einem Gehalt von viertausend Gulden, engagirt. Während der Unterhandlungen hierüber drohten sich dieselben plötzlich zu zerschlagen. Die Sängerin, der von Wien aus vortheilhafte Engagementsanträge gemacht worden, ließ die Annahme derselben nach Wien telegraphiren. Hat diese telegraphische Depesche bindende Kraft (und das scheint der Fall zu sein) so verfällt Mathilde Marlow in eine Conventionsstrafe von sechstausend Gulden. Eine theure Depesche!

Die Sängerin Beck-Weixelbaum aus Würzburg wird vom Freiburger Criminalgericht wegen Betrugs steckbrieflich verfolgt.

H. v. Bülow, unser Mitarbeiter und einer der talentvollsten Schüler von F. Liszt, der sich bei Letzterem mehrere Jahre aufhielt, hat gegenwärtig seine erste Kunstreise angetreten, und sich zunächst nach Wien begeben, um dort zuerst als Klaviervirtuos sich hören zu lassen.

Am 7ten März gaben der Concertmeister Lipinski und die Kammermusiker Hüllweck, Göring und Kummer ihre dritte und letzte Quartett-Akademie in Dresden. Zur Aufführung kamen, mit gewohnter Vollendung und vor einem zahlreichen, gewählten Publikum: das Quartett Nr. 57 von Haydn, das D-Dur-Quintett von Mozart und das Es-Dur-Quartett, Op. 127 von Beethoven.

Dessau. Am 26sten Febr. ließ sich im hiesigen zweiten Abonnementconcert der ausgezeichnete Violoncellist Hr. Grützmacher aus Leipzig, jetzt auch daselbst Lehrer am

Conservatorium, hören, und rechtfertigte vollkommen den guten Ruf, der seinem Namen voranging.

Neue und neueinstudirte Opern. In Frankfurt a. M. sind Fioravanti's „Dorfsängerinnen" neu einstudirt gegeben worden.

In Dresden hat man Sophokles „Antigone" mit Mendelssohn's Musik nach längerer Pause wieder aufgeführt.

In Gotha wurde eine romantische Oper „Lanval" von Ad. Wandersleb zum erstenmale gegeben. Das Libretto derselben ist von dem verstorbenen Improvisator O. L. B. Wolff.

Während Flotow's „Indra" in Frankfurt und Stettin mit „großem Beifall" in Scene ging und Dichter und Componist „stürmisch gerufen" wurden, hat sie in Leipzig bei der ersten Aufführung beinahe Fiasko gemacht. Ernst Kossak charakterisirte sie kürzlich ganz treffend als „Polkaoper."

J. Raff's Oper „König Alfred" wird in Weimar am 13ten und 19ten dieses Monats, neu einstudirt und von dem Componisten umgearbeitet, in Scene gehen.

Vermischtes.

Bei Hawitt in New-York ist so eben eine Brochüre erschienen, die den Titel führt: „Programma and Libretto of Madame Henriette Sontags Concert" und ein Verzeichniß der, in Henriette Sontag's Concerten zur Aufführung kommenden Musikstücke enthält. Bei vielen derselben findet sich der Zusatz „Expressly composed for Madame Sontag American Concert." Neben einer ausführlichen Biographie der Sontag finden sich kleine der Componisten, alles zur Verherrlichung der genannten Dame die den Bruder Jonathan ganz aus seinem calculirendem Gleichgewicht gelangt hat.

Es mag wohl öfter vorkommen, daß ein Schauspiel das Sujet zu einem Libretto liefert, der umgekehrte Fall ist seltner. Jetzt hat aber doch ein Hr. Heinrich Stahl in Preßburg die „Jüdin" zum Drama verarbeitet. Wir gratuliren ihm dazu — „Gott segne sein Bemühn."

In einem der philharmonischen Concerte in Hamburg kam vor einiger Zeit A. G. Ritter's Symphonie mit vielem Beifall zur Aufführung. Dieselbe wird binnen Kurzem im vierhändigen Clavierauszug bei Heinrichshofen erscheinen.

Auch in Freiburg im Breisgau kam Tannhäuser zur Aufführung, und erfuhr schon öfter Wiederholungen. Die Freiburger Zeitung schreibt darüber: Bei der gestrigen Aufführung der Oper: Tannhäuser war das Haus, troß aufgehobenem Abonnement, wieder ganz gefüllt, ein Beweis für die Wirkung, welche dieses großartige Tonwerk bei der ersten Darstellung hervorgebracht hat. Je öfter man dasselbe hört, desto klarer stellt sich das Geniale dieser Composition heraus. Es herrscht nur eine Stimme im hiesigen Publikum, daß noch nie eine Oper mit der Vollendung gegeben wurde, als die in Rede stehende, sowohl was die Sänger, das Orchester, wie auch die wahrhaft glänzende Ausstattung von Seiten der Direction betrifft. Es ist dies eine Aufgabe, an die sich keine Bühne ähnlichen Ranges wagen wird. Tannhäuser ist für das hiesige Theater ein Repertoir-Juwel, auf den es stolz sein kann, und um welchen uns manche große Bühne beneiden wird. Zu den vielen anwesenden Fremden, die der Ruf des Werkes herbeigezogen hatten die Kunstfreunde des benachbarten Emmendingen ein zahlreiches Contingent gestellt.

Aus sicherer Quelle erfahren wir, daß der schon kürzlich gefürchtete und widersprochene Rücktritt F. Liszt's von der Direction der Weimarer Kapelle nun dennoch bevorsteht. Liszt hat sein Bleiben an Bedingungen, zum Besten des Institutes, geknüpft, deren leider zu fürchtende Nichterfüllung die Niederlegung der Kapellmeisterstelle unausbleiblich zur Folge haben wird. Was Weimar an Liszt verlieren würde, bedarf keiner Erwähnung. Erst vor Kurzem hatte Liszt noch die Feier der großen Wagner-Woche ermöglicht, in welcher der „Fliegende Holländer", der „Tannhäuser" und „Lohengrin" hintereinander zur Aufführung kamen, ein Unternehmen, daß ohne Beispiel ist, wenn man die schwachen Mittel des Weimarer Hoftheaters bedenkt. Wenn Liszt sich zurückzieht, verliert nicht nur Weimar, sondern Deutschland seinen genialsten und energievollsten Kapellmeister und die deutsche Oper ihre schönste Zierde und kräftigste Stütze.

Briefkasten.

Paris. A. G. Gleichzeitig mit dem Kreuzcouvert ist auch ein Brief an Sie abgegangen, den Sie nicht erhalten zu haben scheinen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 12. Den 18. März 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Die Untersuchung ist bis zu dem Punkt vorgeschritten, wo die Hauptfrage, ob die einzelnen Künste in Zukunft ihre Existenz allein in dem Gesammtkunstwerk haben werden, oder ob ihnen ein gesondertes Bestehen auch dann noch gesichert bleibt, genauer in Betracht gezogen werden kann.

Wenn ich bei der Beantwortung dieser Frage in Einigem von Wagner abweiche, so glaube ich doch, daß die Differenz mehr nur in der Fassung, in der ersten Darstellung, welche er der Sache gegeben hat, nicht oder weniger im Gedanken selbst beruht, und bin der Meinung eine Ansicht aufzustellen, welche die Möglichkeit in sich trägt, die verschiedenen jetzt noch auseinandergehenden Auffassungen — wenigstens in so weit, als dieselben in der Hauptsache unserer Richtung angehören — in sich zu einigen.

Möge sich indeß das Endergebniß gestalten, wie es wolle; mein Zweck ist erreicht, sobald es mir gelingt, wie schon wiederholt bemerkt, die Debatte anzuregen, wenn ich zu näherem Ideenaustausch die Veranlassung gebe. Ein solcher Ideenaustausch ist jetzt nothwendig, er ist die Bedingung des Weiterschreitens. Wir müssen ehrlich und offen mit der Sprache herausgehen, wir müssen uns entgegen kommen, und wenn nöthig unsere Irrthümer willig eingestehen, und Belehrung wechselseitig annehmen. Wir brauchen, indem wir die Idee des Kunstwerks der Zukunft näher zu erfassen bemüht sind, eine Gesinnung, ähnlich der, welche dieß selbst zu seiner Verwirklichung voraussetzt. Auf diese Weise wird zugleich die wahre und zur Zeit noch berechtigte Opposition von uns anerkannt und aufgenommen. Ein solcher freier Austausch der Ansicht ist überhaupt das, was ich von meinem Standpunkt aus für das Ersprießlichste halte; dieselbe Freiheit des Verhaltens charakterisirt meine Stellung, Wagner gegenüber. Wie sehr ich von der Bedeutung desselben durchdrungen bin, wissen die Leser dies. Bl.; in Folge dieses Umstandes allein aber würde ich keinen einzigen seiner Sätze unterschreiben. Am sclavischen Aufnehmen kann in Zukunft nichts mehr gelegen sein, unser Princip fordert selbstständige Ueberzeugung. So sind wir Alle weit entfernt, zu fordern, daß Jemand Alles auf Treu und Glauben annehme, das aber können wir verlangen, daß man sich möglichst unterrichte, daß man nicht die unreifsten Einfälle bei mangelhaftester Ein-

sicht in die Welt hinausschreibe, und damit glaube, Etwas gegen uns bewiesen zu haben. Gegen solches Verfahren ist, wie bisher, Partei zu ergreifen. Gegen Mißverstand, der sich nicht die Mühe nimmt, sich zu unterrichten, und doch redet, der nur Schiefes, Halbwahres oder Trivialitäten vorbringt, und damit etwas gesagt zu haben glaubt, wie es z. B. der Wohlbekannte, Fr. Wieck*), der Musikreferent der Grenzboten, u. A. thun, gegen Böswilligkeit, die von Coteriewesen spricht, wo Niemand daran denkt, wie es dem Concertreferent der Signale beliebt hat, ist zu kämpfen, und so lange dieß dauert, ist Polemik ein nothwendiges Uebel.

Dieß beiläufig.

Ich beantworte die an die Spitze gestellte Frage mit Ja, ich glaube, daß den einzelnen Künsten ein getrenntes Bestehen bewahrt werden muß.

Eine relative Selbstständigkeit der Theile liegt schon in dem Begriff des Kunstwerks der Zukunft, in dem Begriff der Einheit des Unterschiedenen überhaupt. Ohne eine solche relative Trennung der Momente würden wir in jedem reich gegliederten organischen Ganzen nur die abstracte, unterschiedslose Gleichheit, nicht eine concrete Einheit vor uns haben, nicht die Vereinigung einer Vielheit zu einem Ganzen. Ohne eine relative Selbstständigkeit der einzelnen Künste müßten diese demnach verschwinden, würden im Ganzen untergehen, eine selbstständige Geltung nicht bewahren können. Die Vereinigung der Künste in dem Gesammtkunstwerk ist eine freie, auf freier Hingebung beruhende, und es muß ihnen darum, so zu sagen, die Möglichkeit des Rücktritts, die Möglichkeit der Sonderung, offen stehen. Dieß kann indeß nur der Fall sein, wenn ihnen eine getrennte, wenn auch untergeordnete Sphäre erhalten bleibt, und so ist schon aus diesem Grunde, die Bewahrung gesonderter Eigenthümlichkeit nothwendig.

Indem ich dieß ausspreche, trete ich in Widerspruch mit allem Vorausgegangenen. Unser bisheriges Resultat war das siegreiche Hervortreten des Gesammtkunstwerkes, war die Einsicht, daß die einzelnen Künste in ihrer Sonderung zum Theil schon untergegangen sind, zum Theil, mit wenig Ausnahmen, nahe am Untergange stehen.

Jetzt behaupte ich das Entgegengesetzte.

Dieß ist aber gerade das, was wir brauchen, um zu der wichtigsten Einsicht zu gelangen, die Lösung dieses Widerspruchs führt unmittelbar zu der, meiner Ansicht nach, entscheidenden Bestimmung.

*) Fr. Wieck hat das voraus, daß er ehrlich seinen Namen nennt, während so viele Andere aus dem Versteck ihrer Anonymität heraus kämpfen.

Bisher standen sich die Künste feindlich gegenüber, jede wollte das Ganze sein, jede strebte nach absoluter Geltung. Der Satz nun, daß sie in dieser Stellung dem Untergange verfallen sind, bleibt auch jetzt unerschüttert, und unser bisheriges Resultat behält seine Geltung. Es ist die unzweifelhafte Bestimmung dieser Künste, im Ganzen aufzugehen. Dieses Aufgehen aber kann nicht eine völlige Vernichtung der Existenz zur Folge haben, kann nicht gleichbedeutend mit einem völligen Verschwinden sein. Vernichtung droht allein der gegenwärtigen egoistischen Sonderung, dieser feindlichen Isolirung. Eine besondere Existenz dagegen unter steter, lebendiger Beziehung zum Ganzen, so daß dieß immer als Ziel und Bestimmung alles Einzelnen hervortritt, erscheint nicht blos zulässig, erscheint sogar geboten. Das Gesammtkunstwerk ist die Hauptsache, die Vereinigung das zunächst gesteckte Ziel. Nur nach vollbrachter Einigung kann von einem weiteren Bestehen der Künste die Rede sein, nicht vorher, nicht bei ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit. Dann aber ergiebt sich auch die relative Selbstständigkeit mit Nothwendigkeit. Nach ihrer Hingebung und in Folge derselben werden die Künste ein erneutes Leben für sich zurückerhalten, werden dieselben in ihrer Einzelexistenz frisch und gehoben durch neue Aufgaben hervortreten. Nur dann aber kann, wie gesagt, auch erst von einem getrennten Bestehen die Rede sein; ohne die jetzt gebotene Hingebung an das Ganze sind die getrennten Künste nichts. Die spätere Einzelexistenz ist deßhalb auch nicht mit der gegenwärtigen zu vergleichen; sie ist nur in steter, lebendiger Beziehung zum Ganzen zu denken, sie ist etwas Untergeordnetes dem Alles überstrahlenden Gesammtkunstwerk gegenüber, und dem entsprechend muß auch die bisherige breite Ausdehnung der einzelnen Künste verschwinden. — Um den hier bezeichneten Unterschied festzustellen, gebrauche ich folgende Bezeichnungen: die in unzulässiger Weise bisher getrennte Kunst nenne ich Sonderkunst, jene dagegen, welche in dem Ganzen wurzelt, und nur eine relative Selbstständigkeit behauptet, die Kunst der Zukunft, bezeichne ich mit dem Ausdruck Einzelkunst.

Wir haben hier die aus dem Begriff der Sache sich ergebenden Folgerungen. Aber noch andere Gründe sprechen für die bezeichnete Einzelexistenz.

Die Künste erhalten neue Belebung durch das Gesammtkunstwerk, sie erhalten neue Aufgaben, sie erfahren Steigerungen, welche ihnen bisher unbekannt waren; um aber neue Erfindungen in ihrer besonderen Sphäre machen zu können, specifische Erweiterungen,

die dann ebenfalls den Zwecken des Gesammtkunstwerkes zu Gute kommen, muß der Künstler sich zugleich auf sein Privatgebiet abschließen können. Auch die innere Energie, die Fähigkeit entsprechendsten Ausdrucks in dem besonderen Material würde leiden, wenn der Künstler nicht in selbstständiger Weise zur Darstellung besonderer Aufgaben von den Mitteln seiner Kunst Gebrauch machen könnte. Ich fürchte ferner, daß die schon erworbene Technik ohne eine solche Einzelexistenz leiden, ich bin der Ansicht, daß die errungene Virtuosität bald verloren gehen würde, wenn z. B. der Bildhauer aufhören müßte in Stein nachzubilden, oder der Maler den menschlichen Körper in der bisherigen Weise zu studiren, was für die Zwecke einer theatralischen Verwendung seiner Kunst an lebendigen Menschen kaum nöthig sein dürfte. Nur der Starke ist der wahren Hingebung fähig und Selbstständigkeit die Voraussetzung einer solchen; diese Letztere aber scheint mir ohne die Einzelexistenz der Künste nicht genug gewahrt.

Endlich und hauptsächlich spricht auch der Umstand für eine Trennung, daß nicht alle Aufgaben der Einzelkunst im Gesammtkunstwerk ihre erschöpfende Darstellung finden können, daß auch später noch gesonderte Aufgaben übrig bleiben.

Betrachten wir, um dieß uns zum Bewußtsein zu bringen, die Thätigkeit der einzelnen Künste nach geschehener Vereinigung.

Die Baukunst kommt am wenigsten in Frage. Sie hat als Dienerin des Ganzen im Theater der Zukunft zugleich eine volle, selbstständige Existenz wie bisher. Hier erscheint daher ohne Weiteres das Problem gelöst.

Skulptur und Malerei zeigten sich, meiner Darstellung zufolge und unbeschadet der hohen und herrlichen Verwendung, die ihnen bevorsteht, im Kunstwerk der Zukunft am meisten zurückgesetzt, in ihrer Technik eigentlich vernichtet, und eine Einzelexistenz mit besonderen Aufgaben muß deßhalb für sie vorzugsweise wünschenswerth erscheinen. Entsprechend dieser Bestimmung erblicke ich auch weiterhin für die Landschaftsmalerei die Möglichkeit einer eben so regen Thätigkeit wie bisher. Vieles dürfte der Bühne nicht zugänglich oder nicht brauchbar für dieselbe sein, was doch die trefflichste künstlerische Aufgabe genannt werden müßte. Anderseits könnte der Reichthum des landschaftlichen Hintergrundes, den das Theater zur Darstellung bringen wird, Veranlassung zu besonderer Fixirung im Bilde geben. Die Historienmalerei aber, wie überhaupt die gesammte bildende Kunst hat Aufgaben, welche auf der Bühne und am lebendigen menschlichen Körper gar nicht zur Verwirklichung kommen können. Es ist dieß das in der Erscheinung nicht vorhandene Ideal, welches die Skulptur in der gesammten Beschaffenheit des Körpers, die Malerei im Ausdruck des Gesichts und des Auges darstellt. Die griechischen Götter sind keine Menschen, ebenso wie die Madonnen- und Christusbilder weit über das Menschliche hinausgehen. Ganz in derselben Weise, wie bisher, bietet sich daher für die Malerei neben ihrer Existenz im Gesammtkunstwerk das Ideal des Menschen der Zukunft als besonderes Object. Eine im tiefsten Grunde verschiedene Weltanschauung muß natürlich auch einen ganz anderen Gesichtsausdruck zur Folge haben, und sie wird deßhalb dieses Ideal in seiner sinnlichen Erscheinung zur Darstellung zu bringen haben. Freilich muß die Malerei — so wie dieß überhaupt von allen Künsten gilt — erst vollständig in die neue Bewegung eingetreten sein. Wenn diese Kunst gegenwärtig noch mit Gegenständen des kirchlichen Glaubens sich beschäftigt und dieß insbesondere unter dem Einfluß der Tradition, wenn sie sich z. B. mit Christusbildern nach dem Muster früherer Auffassung abquält, so halte ich das für ein durchaus überflüssiges und erfolgloses Thun. Vom alten Standpunkt aus ist das Größte schon geleistet, die Weltanschauung der Zukunft aber ist noch nicht so fertig, so eingedrungen, um die Grundlage für ein allgemeines Kunstschaffen sein zu können. Auch Christus, um dieß beiläufig zu erwähnen, wird ein erneuter Gegenstand für die Malerei sein, sobald man ihn als Repräsentant reinen Menschenthums, als weltbeherrschendem Genius erkannt hat. Anfänge für eine solche Auffassung sind vorhanden in dem Christuskind der sixtinischen Madonna, in diesen die Fülle des objectiven Geistes, in diesen den Weltgeist selbst ausstrahlenden Augen; wie weit es aber Raphael gelungen ist, Christus, den Mann, entsprechend darzustellen, können wir, die wir das in Rom befindliche Original der „Verklärung" nicht kennen, nicht sagen, abgesehen auch von dem Umstande, daß in diesen Bildern immer noch das Göttliche zu sehr als solches, nicht vermählt mit dem Menschlichen, nicht als identisch mit demselben, also als rein Menschliches auftritt. — Noch in anderer Beziehung können, meiner Ansicht nach, der Malerei neue Aufgaben erwachsen. Sie kann unmittelbar ihre Objecte aus dem Kunstwerk der Zukunft entnehmen, und für sich fixiren, wie dieß vorhin schon bezüglich der Landschaft angedeutet wurde. Welche Fülle der trefflichsten Bilder z. B., eine wahre Fundgrube für den Maler, bietet allein dieser einzige Tannhäuser! — Minder bin ich gegenwärtig im Stande, das Gebiet der Skulptur zu bezeichnen. Ich sehe, abgesehen von ihrer Verwendung für die Architectur, welche Wagner andeutet, zur Zeit nur die abstracte Möglichkeit einer neuen Belebung, hervorgehend aus

der Aufhebung des christlichen Dualismus von Leib und Seele. Tritt die bisher unterdrückte, oder einseitig bevorzugte sinnliche Seite wieder mehr ins Gleichgewicht mit der gegenüberstehenden, so scheint es, als ob auch hier eine neue Basis für diese Kunst gewonnen werden könnte. Bestimmteres jedoch hierüber anzugeben, vermag ich, wie gesagt, im Augenblick nicht.

Was die Tonkunst betrifft, so bezeichnete ich schon früher die gesammte weltliche Gesangsmusik unter gewissen Bedingungen als das Gebiet, welches vorzugsweise eine Zukunft haben werde. Diese Bedingungen beruhen insbesondere auf der, später auch schon angedeuteten, neuen Verbindung des Verses und der Melodie. Daß dieselbe nothwendig, ergiebt sich schon aus dem dort Gesagten, das Nähere aber ist Gegenstand späterer Untersuchung.

Betreten wir jetzt das Gebiet der Poesie, so sprach ich ebenfalls schon aus, daß die bisherige breite Ausdehnung des Romans und der Novelle sich beschränken würde. Die relative Berechtigung derselben behandle ich zur Zeit als offene Frage, und erlaube mir deßhalb keine Bestimmung, keine vorläufige Antwort. Von der lyrischen Poesie bemerkte ich, daß ihr auch für die Zukunft höhere Berechtigung inwohnen werde; jetzt füge ich hinzu, daß dieß, meiner Ansicht nach, insbesondere von dem gesungenen Lied gelten dürfte. Der dramatische Dichter endlich hat die hohe Bestimmung, vorzugsweise der anregende zu sein, Derjenige, von dem die wichtigsten Impulse ausgehen. So sehr auch die anderen Künstler Aufgaben stellen und die Genossen anregen können, so scheint mir doch, daß er namentlich zum Führer des künstlerischen Reigens bestimmt ist. Seine Stellung ändert sich jetzt nur in so weit, als derselbe, befreit aus seiner bisherigen ärmlichen Abgeschlossenheit, und sich hingebend an das Ganze, zugleich alle Künste zu seinem Dienst verwenden darf. Indeß auch hier bin ich der Meinung, daß dem dramatischen Dichter eine besondere Sphäre gewahrt werden muß. Es ist dieß das vorzugsweise dem Reiche des Gedankens angehörende Drama. Zwar bemerkt Wagner sehr richtig, daß alle Aufgaben, alle Stoffe, bei denen die Musik als störend erscheine, dem Geiste der Zukunft als nicht entsprechend zu betrachten seien, er verbannt z. B. jene Intriguenstücke, in denen keine Spur von Empfindung, überhaupt Alles das, was in der Lüge und Heuchelei der Gesellschaft wurzelt, er stellt die Forderung: eure Rede sei Ja, Ja, Nein, Nein. Trotz alle dem aber bleibt die bezeichnete Sphäre als ein gesondertes Gebiet übrig. Es kommt hier überhaupt die Stellung des Gedankens, die Stellung der Wissenschaft zur Kunst in Frage. Irre ich nicht, so betrachtet Wagner die Kunst in Zukunft als Mittelpunkt des gesammten geistigen Daseins, und dem zu Folge auch die Wissenschaft als untergeordnet. Einer solchen Ansicht würde nun zwar für die nächste Epoche in so weit die vollste Berechtigung zuzugestehen sein, als in Wahrheit die Wissenschaft momentan zurücktritt, die bisherige große philosophische Schöpferkraft z. B. zur Zeit nicht mehr in dem früheren Grade vorhanden ist. Ganz von selbst versteht sich ferner, daß die Kunst der Zukunft eine ganz andere, würdigere Stellung besitzen muß, als die moderne Zeit der gegenwärtigen einräumt. Dem ohngeachtet aber stehen wir, was Erkenntniß betrifft, nur erst am Anfange der Entwicklung. So Gewaltiges bisher geleistet worden ist, immer resultiren daraus neue und größere Aufgaben, so daß das Ringen des Erkennens überhaupt nur mit dem Menschengeschlecht selbst aufhören wird. In der Wagner'schen Ansicht scheint mir die Kunst deßhalb doch zu sehr als das Alleinige hingestellt. Ich habe ferner noch ein mit dem Gesagten im Zusammenhange stehendes Bedenken, welches mir bei den Mittheilungen des Vorworts zu den drei Operndichtungen entstand. Wagner fand, als er sich mit Friedrich dem Rothbart als Stoff zu einem Trauerspiel beschäftigte, die Verwendung der Musik dazu als ungeeignet, erkannte aber sogleich die Nothwendigkeit derselben, als er auf den Mythos zurückging. Die Musik — dieß ergab sich hieraus als Resultat — paßt vortrefflich für rein menschliche Aeußerungen, nicht aber für Situationen, in denen der Mensch umstrickt von den Verhältnissen auftritt. Es ist aber die Bestimmung des Menschen, aus jenem Urzustand heraus= und in die Entwicklung einzutreten, es läßt sich jenes reine Menschenthum im Fortgang der Geschichte nicht behaupten; nur als ein auf höherer und bewußter Stufe wieder zu erreichendes Ziel steht es jetzt vor unseren Augen. Eine große Zahl von Stoffen muß daher nothwendig der Zeit der Entwicklung angehören, und hier ist demnach ebenfalls eine Sphäre, wo dem specifischen Drama seine besondere Berechtigung verbleibt. Einem rein menschlichen Boden entsprungene Stoffe würden vorzugsweise die für das Kunstwerk der Zukunft geeigneten sein, während das, was zwischen dem Anfang und dem Ziel der Entwicklung liegt, das Einseitigere, auch eine einseitigere Behandlung nothwendig machen müßte.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so ergiebt sich als endliche Lösung demnach die relative Berechtigung und Selbstständigkeit der Einzelkunst gegenüber dem Gesammtkunstwerk. Das Verhältniß der Ersteren zu dem Letzteren gestaltet sich dem gesammten Leben der Zukunft entsprechend. Bis jetzt hat das Princip des Egoismus die Welt beherrscht, und wir sehen demzufolge Sonderung, Vereinzelung, Spaltung. Es ist nun die unzweifelhafte Aufgabe der nächsten

Weltepoche, dieser Trennung und Vereinzelung gegenüber, das Aufgehen im Ganzen zur Herrschaft zu bringen. Falsch und ebenso einseitig aber müßte ich diese Wendung nennen, wenn das Berechtigte, welches den bisherigen Weltzuständen inwohnte, dabei verloren gehen sollte. Nicht ein einseitiges Umschlagen in das andere Extrem, wie einige moderne Theorien lehren, ist das, was wir brauchen, im Gegentheil kann es nur die Aufgabe sein, auf dem Grunde des bisher Errungenen das Neue zu gestalten, die individuelle Berechtigung nicht gänzlich im Allgemeinen verschwinden zu lassen, sondern eine Durchdringung beider Seiten anzustreben.

Ich habe jetzt den meiner Ansicht nach wichtigsten Gegenstand, dessen Erfassung die Grundbedingung jedes weiteren Fortschritts ist, zur Sprache gebracht, ich habe eine vorläufige Beantwortung der Frage versucht. Ob meine Bestimmungen haltbar sind, oder nicht, muß die Erörterung ergeben. Zur Zeit glaube ich, daß das Erstere, wenigstens in der Hauptsache, der Fall, ich glaube nicht unwichtige Beiträge gegeben, und eine Vereinigung der divergirenden Ansichten ermöglicht zu haben.

Blicken wir schließlich noch einmal auf die schon oben angedeutete Verwandtschaft Wagner's mit Mozart, was die geschichtliche Stellung Beider betrifft, zurück.

Wie in Mozart die einzelnen nationalen Richtungen sich verschmolzen haben, so, bemerkte ich, vereinigen sich in Wagner die einzelnen Künste. In derselben Weise nun, wie nach Mozart die verschiedenen Richtungen wieder auseinander gingen, sich erneut verselbstständigten, so aber daß der Durchgang durch den Einigungspunkt sichtbar blieb, werden auch später, ist die Einigung erst zu ihrem Culminationspunkt gelangt, die einzelnen Künste wieder auseinander treten, mit derselben Bestimmung, daß der Durchgang durch den Einigungspunkt sichtbar bleibt. Ich kann mir zur Zeit das Kunstwerk der Zukunft und die Berührung desselben mit der Einzelkunst nur in steter Bewegung, nur in stetem Auf- und Abwogen vorstellen, in Schwankungen, so daß wir bald ein entschiedeneres Auseinandergehen, bald wieder eine energischere Concentration auf den Mittelpunkt, das Gesammtkunstwerk, haben. So große Lebendigkeit in dem Letzteren selbst durch das abwechselnde Hervor- und Zurücktreten der einzelnen Künstler besteht, so scheint dasselbe mir doch, so lange es ohne diese Beziehung zur Einzelkunst gedacht wird, nur eine einseitigere Entwicklung zu nehmen. Auch hier würde demnach Mozart und die an ihn sich schließenden Folgen ein Analogon bilden. Trete ich aber damit scheinbar dem Gesammtkunstwerk zu nahe, scheint diese Analogie ein schlechtes Prognostikon für die gegenwärtige Wendung zu sein, weil wir bald nach Mozart erneute, schlechte Einseitigkeit, endlich gänzlichen Verfall erblicken, so erwiedere ich: die gegenwärtige Wendung ist schon unter diesem Gesichtspunkt zu begreifen. Wagner's That ist schon eine solche erneute Concentration des Auseinanderstrebenden, sie ist, im gegenwärtigen Sinne, die erneute Mozart's, aber auf höherer Stufe, sie ist der zunächst nothwendige große kunstgeschichtliche Wendepunkt. Wir haben schon hier und in der Zeit bis auf Mozart zurück ein solches Beispiel des Auf- und Abwogens, wie ich so eben mich ausdrückte. Zweitens aber — und dies ist die Hauptsache — ist das Gesammtkunstwerk vor einem so egoistischen Zerfallen seiner Elemente, wie wir das nach Mozart sehen, schon dadurch geschützt, daß es überhaupt die Vernichtung des Egoismus zu seiner Voraussetzung hat. Wir können unter dieser Voraussetzung ein solches Zerfallen, wie wir es nach Mozart sehen, gar nicht mehr haben.

Es ist jetzt an der Zeit auf die Ansicht J. Raff's näher einzugehen.

Es ergiebt sich, daß ich ihm beipflichten muß, wenn er sogleich auf die Stellung der Einzelkunst zum Gesammtkunstwerk als auf die Hauptsache losgeht, wenn er hier sogleich die Frage aufgreift, in der alle Verschiedenheit der Ansicht gegenwärtig ihren Grund hat, wenn er in der bezeichneten Stellung einen nicht aufgehellten Punkt fand. Ich stimme ferner überein, wenn er die Selbstständigkeit der einzelnen Künste, hier speciell der Musik, nicht völlig aufgeben will. Der Unterschied aber ist, daß er die bisherige Sonderung festhalten zu müssen glaubt, ohne die Nothwendigkeit eines vorherigen Aufgehens im Ganzen anzuerkennen, daß er das Gesammtkunstwerk als Etwas hinstellt, was mit der specifischen Kunst gar nichts zu thun hat, daß er sonach das Zusammengehörige in bisheriger Weise einseitig sondert und fixirt. Vergleicht er weiter die Stellung der Musik, so weit sie in unserem Gesammtkunstwerk aufzugehen bestimmt ist, mit dem Verhältniß, welches sie im griechischen Drama hatte, so ist auch das im Allgemeinen jedenfalls der Wagner'schen Ansicht entsprechend, denn wir sollen Das wieder erhalten, was die Griechen in ihrem Drama besaßen, aber es paßt speciell für Musik nicht, weil diese Kunst, dort die untergeordnetste, jetzt die mächtigste ist, es paßt nicht, weil dort das plastische, bei uns das musikalische Element überwiegt. Die Musik wird im Kunstwerk der Zukunft eine unendlich größere Bedeutung erhalten, als sie im Drama der Griechen besaß. Sagt er endlich im Hinblick auf seine so eben ausgesprochene Ansicht, Wagner würde gethan haben, was Aristoteles that, wenn er sich in

der Lage desselben befunden hätte, so finde ich das ebenfalls richtig, aber ich fahre fort: da Wagner sich indeß nicht in der Lage des Aristoteles befindet, so muß er es aus diesem Grunde eben anders machen.

Im Gefühl sind wir wohl Alle einig; es handelt sich nur darum, diesem Gefühl die entsprechende, erschöpfende, (nicht einseitige) theoretische Fassung zu verleihen, und da gehen unsere Wege zur Zeit noch etwas auseinander.

(Schluß folgt.)

Einige Bemerkungen über den Wohlbekannten

bei Gelegenheit seiner

Fliegenden Blätter für Musik.

Zweiter Artikel.

(Schluß.)

Es ist geradezu unmöglich, nicht persönlich zu werden, wenn man eine Persönlichkeit wie den Wohlbekannten vor sich hat. Der Wohlbekannte ist nämlich nicht nur Schulmeister und Journalist sondern auch Componist, und nicht etwa ein jugendlicher. Schon zu Weber's Zeiten war er Componist, schickt Weber unter Andern eine Ouvertüre und wollte ihm absehen (das ist das richtige Wort für des Wohlbekannten ganze Kunst) wie er den Freischütz gemacht hätte, indem der Wohlbekannte eben daran war, auch eine Oper zu versuchen! Nun liegt doch die Frage sehr nahe: „Warum hat denn der Wohlbekannte als Componist Nichts geleistet, was der Rede werth wäre? Was in irgend einer Art über die gewöhnlichste Mittelmäßigkeit sich erhöbe?" — Wenn der Wohlbekannte glaubt, wir kennen ihn nicht, so irrt er sich. Den Vogel kennt man an der Feder (wenn er sich nicht mit fremden Federn schmückt) und le style c'est l'homme. Der Wohlbekannte durfte früher Nichts schreiben, wenn er unbekannt bleiben wollte! Uebrigens kann sein Incognito auch nur ein scheinbares sein, denn warum nennt er sich sonst den Wohlbekannten? Wohlbekannt — als was? Als Componist wahrlich nicht! — Und doch hat er den Stein der Weisen gefunden, indem er die Wahrheit direct aufgespürt; und doch weiß er ganz genau, wie es Alle gemacht haben; er zeigt alle Fehler, die Beethoven u. A. in ihrer „Geistesschwäche" machten; hat Weber in die Karte gesehen, wie er den Freischütz machte; giebt Schumann und Wagner gute Rathschläge; weiß ganz genau, was das Publikum verlangt und will; spekulirt auf dessen Theilnahme, und schmeichelt ihm; schulmeistert an allen Enden und hat so und so viel Schüler gebildet — und hat doch Nichts zu Stande gebracht, was der Rede werth wäre, was ihn zu dem anmaßenden Titel eines Wohlbekannten berechtigen könnte! Wagner und Schumann haben durch Wort und Schrift Jahrelang gewirkt und sodann durch ihre Werke bewiesen, was sie wollen. Wagner namentlich hat, ein echter Simson, alle Philister, um deutsch zu reden, mit seinem Tannhäuser „auf's Maul geschlagen!" — Was hat aber der Wohlbekannte durch seine musikalischen Werke bewiesen? — Entweder, daß er ein unfähiger, höchst mittelmäßiger Kopf ist, der es nie zu Etwas bringen konnte, weil es ihm — am Besten fehlte. Oder, daß seine ganze Methode falsch ist, weil sie factisch keine nennenswerthen Resultate erzielte, daß er also statt die Wahrheit gefunden zu haben, in einem undurchdringlich dicken Irrthum befangen ist! — Das ist unsere Logik. Jetzt soll er beweisen, daß es noch ein Drittes giebt! Er soll uns seine musikalischen Werke nennen und an ihnen nachweisen, wo sie ein bleibendes Publikum und dauernde Erfolge gefunden haben, was sie ästhetisch werth sind und was er durch sie erreicht hat! Wenn er uns dadurch nachgewiesen haben wird, daß wir Unrecht haben, **dann hat er Recht.** Bis dahin aber ist die Richtigkeit unserer Ansichten über seinen Charakter und seine Fähigkeit nicht widerlegt! —

Wir können ihm schon aus seinen Grundsätzen beweisen, daß er kein Künstler, sondern ein Handwerker ist. An der Spitze des Wahrheitsprogrammes prangt ein Motto aus der „Allgemeinen Zeitung" das, beiläufig gesagt, Riehl wie aus der Seele gesprochen ist. Dieses Motto hat der Wohlbekannte in der That höchst glücklich gewählt, um seine ganze Gesinnung dadurch zu bezeichnen. Es heißt:

„Wenn eine ganze musikalische Generation, durch den Beifall der Menge verblendet, in verkehrten Manieren befangen bleibt, so ist dies nichts Merkwürdiges. Merkwürdig ist vielmehr, wenn, wie jetzt, bei fortwährendem Mißlingen eine ganze Schaar von Künstlern dennoch starr und trotzig an ihren Verirrungen festhält!" —

Das ist dieselbe Phrase welche jede Reaction, sie heiße wie sie wolle, bei jeder Reformation, sie sei welche sie wolle, von der Erschaffung der Welt bis heute als Motto ausgehangen hat. Dabei fin-

den wir gar Nichts Merkwürdiges, denn so muß es sein und so wird es immer bleiben. Der Wohlbekannte findet es also merkwürdig, daß Galilei, trotz des Mißfallens der heiligen Inquisition und trotz des fortwährendem Mißlingens seiner reformatorischen Bestrebungen, starr und trotzig dabei blieb, daß die Erde sich doch bewege! der Wohlbekannte hätte freilich gesagt: „Mein liebes Publikum, wenn du es wünschest, so bewegt sich die Erde nicht! der alte Meister Ptolemäus, der ein ganzer Kerl war, hat schon gesagt, daß sich die Erde nicht bewegt, und darum soll's dabei bleiben. Denn mir muß vor Allem daran gelegen sein, den aufmunternden Beifall eines hochverehrten Publikums mir zu erhalten!" — —

Das ist es ja eben, was die Menge, und die welche der Menge dienen und nach ihrem Beifall geizen, nie und nimmer begreifen werden, daß es ein Höheres giebt, als den Erfolg und Beifall — nämlich den inneren Schöpferdrang, die heilige Ueberzeugung und die höhere Weihe. Wem die Natur diese Gaben versagt hat, der kann weder jemals ein Künstler werden, noch einen Künstler begreifen. Der sieht nur, wie der Künstler „ein Mensch ist, wie er, der ißt und trinkt, raucht oder schnupft;" der sieht dem Künstler ab, „wie er sich räuspert, wie er spuckt" — macht's ihm nach, und denkt dann, er ist nun auch ein Künstler! — Wer Nichts als den Mechanismus sieht, wer die Kunst nur äußerlich faßt — der ist aber kein Künstler, sondern ein Handwerker. Denn nur die Schöpferkraft macht den Künstler, nicht die Fertigkeit. Ihr seht's dem Maler ab, wie er pinselt, zeigt's der erstaunten Menge, wie er das gemacht hat und denkt nun, Ihr könnt auch malen! Ihr denkt in den Fingern steckt's, und nicht im Kopfe! das ist das alte Weber-Meisterstück, mit dem Mephisto den Schüler so in die Enge treibt, daß „ihm von alledem so dumm wird!" —

„Der „Wohlbekannte" tritt herein,
Und beweist Euch, es müßt' so sein:
Das Erst' wär so, das Zweite so,
Und d'rum das Dritt' und Vierte so;
Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär',
Das Dritt' und Viert' wär' nimmermehr*).
Das preisen die Schüler aller Orten
Sind aber keine **Weber** geworden!"

„Nur den Geist erst tüchtig herausgetrieben, alle Theile hübsch auseinander gebreitet und die Gedanken abdestillirt, dann sieht ja jedes Kind, daß die Kunst kein Kunststück ist! — Mechanismus und Beifall der Menge — das ist die ganze Kunst, alles Andere ist Nebensache. Nur frisch darauf los, die Gedanken kommen von selbst! Macht's wie man's haben will und wie's Eure Väter machten, die sind dabei alt und berühmt geworden. Amen!"

Das ist das Glaubensbekenntniß des Wohlbekannten! — Sein Sündenregister mag er sich nun selbst zusammen lesen. Es kommt eine Figur dabei heraus, auf die er stolz sein kann! Weil aber der Wohlbekannte so sehr die Motti liebt, wollen wir ihm noch einen Spruch von Göthe mit auf den Weg geben, für den er, bis zum nächsten Heft der „Fliegenden Blätter", sich präpariren mag.

Ein Quidam sagt: „Ich bin von keiner Schule,
Kein Meister lebt, mit dem ich buhle;
Auch bin ich weit davon entfernt
Daß ich von Todten was gelernt!" —
Das heißt, wenn ich ihn recht verstand:
„Ich bin ein Narr auf eig'ne Hand!"

Hoplit.

*) Man vergleiche des Wohlbekannten „Technische Construction der Instrumentalwerke" (Fliegende Blätter S. 5 bis 24).

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

W. Tschirch, Op. 37. „Der Sängerkampf", Dichtung von Erdmann Stiller. Dramatische Cantate für Solo, Chor und Orchester. — Berlin u. Breslau, Bote und Bock. Preis der Partitur (als Manuscript gedruckt) netto 10 Thlr.

Anerkennend sei gleich von vorn herein bemerkt, daß der Componist in vorstehendem Werke wie in dem früheren „Eine Nacht auf dem Meere" ein höheres Moment für den Männergesang geltend zu machen sucht, daß er denselben aus der blos unterhaltenden Sphäre in eine künstlerische zu erheben nicht blos strebt, sondern auch in mannichfacher Hinsicht das gesteckte Ziel erreicht hat. Er läßt den musikalischen Kern nicht in einem oberflächlichen Sinnenreiz wurzeln, vermeidet das Unedle und Trivielle, dem der Männergesang sich meist zuwendet, und weiß uns in ein reineres Klima zu versetzen, das nicht durch Biergeruch und Tabaksqualm verpestet ist. Denn leider versumpfen die meisten Männervereine in diesen beiden Elementen, sie suchen die Gemüthlichkeit nur in der Kneipenatmosphäre und greifen meist nur nach solchen Compositionen, die diesem Kneipengeiste Vorschub leisten. An-

dererseits darf aber auch nicht verschwiegen werden, daß die Wahl des Stoffes im Sängerkampf eine unglückliche ist. Die Sänger der Freundschaft, der Liebe, die Zecher und Krieger kämpfen um den Preis, der jedoch nur dem religiösen Gesange zu Theil wird, welcher mitten unter die Kämpfenden hineintönt. Der Geist des Ganzen ist etwas allzu nüchtern und prosaisch, daher auch nicht zu verwundern, daß er auf die musikalische Erfindung und Behandlung eingewirkt hat. Der Dichter begeht die große Thorheit, der Malerei einer Schlacht einen ausgedehnten Raum zu gönnen. Es ist in dies. Bl. öfters schon über dieses unglückselige Verfahren gesprochen worden. Der Componist hätte die Bearbeitung des ganzen Stoffes bei Seite liegen lassen sollen. In noch größerer Ausdehnung hat neuerdings J. Otto in der Composition „Im Walde" einer gleichen Thorheit hinsichtlich der Detailmalerei gehuldigt, aber wahrlich nicht im Interesse des reinen Geschmackes. Nicht blos zeigt sich ferner eine gewisse Nüchternheit, sondern es weht darin auch zu viel Stubenluft, es kommt nicht zu rechtem, poetisch-musikalischem Leben, es mangelt dem Ganzen der frische, lebendige Zug, der da zünden und nachhaltig wirken soll, wenn schon Einzelnes in günstigerem Lichte erscheint. Ueber die technische Behandlung gebietet der Componist sattsam; die Schreibart ist klar und fließend, die Harmonien sind einfach und kraftvoll, obschon nichts Neues bietend, die Singstimmen angemessen behandelt. Hinsichtlich der Instrumentirung sei bemerkt, daß nirgends Ueberladung stattfindet, bei aller Selbstständigkeit das Orchester dem Gesange untergeordnet und das richtige Maaß innegehalten ist.

Hervorstechender scheint das Orchester in des Componisten Preiscomposition „Eine Nacht auf dem Meere" behandelt. Es ist dort mancher glückliche Griff zu bemerken, der nicht blos als reines Spiel zu betrachten ist, sondern aus der Wesenheit des Gedankens resultirt. Erinnert sei hier nur an Nr. 5 und 7. Auch die „Windstille", so weit dieser Widerspruch für die Musik sich darstellen läßt, hat eine sehr treffende Behandlung erfahren. Es erhebt sich überhaupt genannte „Nacht auf dem Meere" zu einer höheren Bedeutung, sie hat einen ideelleren Boden, während der Sängerkampf mehr realistischer Natur ist. Gleich Nr. 1, ein Chor, läßt dies bemerken. Dieser Chor ist anfangs frisch und kräftig, der Mittelsatz dagegen ist etwas stark prosaisch, der Gedanke hat keinen Reiz, während der Schluß wieder einen besseren Aufschwung gewinnt. Nr. 2, ein Duett zwischen Tenor und Baß, tritt in ansprechender Gestalt, freundlich und wohlklingend auf, obschon auch etwas zu wenig schwungvoll. Der Chor Nr. 4 mit vorangehendem Recitativ des Herold wirkt durch seine Lebendigkeit und Kürze. Das kurze Terzett Nr. 4 und das längere Nr. 5 mit Chorrefrain haben eine sinnentsprechende Behandlung erfahren, nur schmeckt sein Refrain etwas nach einer gewissen philisterhaften Behaglichkeit. Ueber das Schlachtgemälde (Nr. 7) ist bereits oben gesprochen worden. Der Componist hat sich möglichst bemüht charakteristisch zu sein, und dürfte wohl auch auf gewisse Kreise imponirend wirken, ästhetisch aber ist der ganze Vorwurf zu mißbilligen. Nr. 9, Tenorsolo, das die Liebe besingt, bewegt sich in natürlichem Ausdruck, und wird durch seine sanfte, einschmeichelnde Melodie seine Wirkung nicht verfehlen. Charakteristische Haltung hat auch der Zecherchor Nr. 10, desgleichen auch der Sängerstreit Nr. 11, wenn schon die Liebes- und Freundschaftssänger etwas matt auftreten; der religiöse Gesang, welcher ertönt, nachdem der Herold die Schranken des Streites zu schließen geboten, ist wieder etwas matt und farblos, er hält sich zu sehr im gewöhnlichen Gleise. Er ist überschrieben: religiöser Volksgesang; vielleicht hat sich der Componist dadurch verleiten lassen zu derjenigen Popularität, die der poetischen Farbe verlustig geht. Dabei möchte noch bemerkt werden, daß die Wirkung eines solchen Gesanges vielleicht eine größere sein würde, wenn irgend eine bekannte Volksmelodie, die den entsprechenden religiösen Ausdruck hat, dazu verwendet worden wäre, und wenn ferner, ohne vorhergegangene Vermittlung durch den Herold, dieser Gesang plötzlich unter die Streitenden ertönte. Das dazwischen tretende Recitativ des Herold nebst der daran sich schließenden Malerei, die die untergehende Sonne schildert, paralysiren die Wirkung und lassen Alles zu gemacht und nüchtern erscheinen, nicht getragen vom Schwunge hoher Begeisterung. Was den Schlußsatz betrifft, so kann ich meine, für Viele vielleicht sehr subjective, Ansicht nicht verhehlen, daß die Anwendung der Fuge, die sowohl hier im „Sängerkampf" als auch in der Composition „Eine Nacht auf dem Meere" den Schluß bildet, für diese Art von Musik nicht statthaft ist. So wenig ich auch die Geschicklichkeit des Componisten darin verkenne, so darf ich doch nicht unbemerkt lassen, daß beide Schlüsse, in anderer Weise behandelt, größere Wirkung hervorbringen würden. Die ganze Lage der harmonischen Behandlung im Männergesang eignet sich nicht dazu, und die größte Deutlichkeit im Vortrage wird nicht im Stande sein, den Uebelstand zu beseitigen, der sich dadurch herausstellt. Der Tonknäul, der durch das fortwährende Sichkreuzen der Stimmen entsteht, kann unmöglich einen schönen Eindruck machen. Nur einzelne Beispiele sind mir bekannt, in denen ein glücklicher Griff Befriedigendes geleistet hat. Die Hand auf's Herz! Man will von

dem lieben Herkommen nicht ablassen, theils aus Ueberzeugung, daß nun einmal die Fuge allein würdig schließe, theils aus einem ängstlichen, pedantischen Festhalten an der Tradition.

Em. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

München, Ende Februar. In München haben, zur großen Freude aller Musikfreunde, die Odeons-Concerte wieder begonnen. Lachner hat die Leitung von Neuem übernommen und bereits zwei Concerte dirigirt. Um die Bedeutung dieser Concerte für München und somit die Wichtigkeit der vielbesprochenen jüngsten Zerwürfnisse im Schoße der musikalischen Akademie richtig zu würdigen, führen wir die Worte des geistreichen V-Correspondenten der Augsb. Allgemeinen an.

Was wäre, schreibt er, das musikalische München ohne die Odeonsconcerte? Sie sind — die Oper ausgenommen — die einzige musikalische Glorie unserer Stadt, sie bilden, seit einer beträchtlichen Reihe von Jahren den Mittelpunkt wahrhaft gediegenen Kunststrebens, den Wall gegen moderne Verflachung und Verseichtigung, den gastlichen Heerd, an dessen reiner Flamme ein musikbedürftiges Gemüth allweg Wärmung und Erquickung gefunden. Nehmt uns musikalischen Seelen die Odeonsconcerte, und ihr nehmt uns Alles. Denn nicht wie in andern größern und kleinern Städten Deutschlands sind in München Concerte Einzelner im Schwang, noch Quartett-Unterhaltungen, noch musikalische Akademien (das muß ja ein wahres musikalisches Sibirien sein!), sondern alles tonkünstlerische Treiben ist in den einzigen zehn Odeonsconcerten centralisirt!

Interessant ist es, die Ursache der jüngsten Orchesterbewegung zu erfahren, eine Ursache, welche sogar das sichere Fortbestehen der Odeonsconcerte in bisheriger Weise von Neuem gefährden könnte. Nicht der geringe materielle Ertrag der Concerte war die Ursache der Differenzen, denn die Abonnentenzahl ist fortwährend im Zunehmen; auch persönliche Beweggründe waren nicht vorhanden, denn gerade solche Orchestermitglieder, welche Lachner sehr nahe standen, gaben das Signal zu einer „Reform"; sondern das unterdrückte Virtuosenthum hat sich in der Revolution Luft gemacht! die Odeonsconcerte strebten immer nach dem Charakter der Symphoniesoiréen, brachten meist nur Orchester-, Chor- und Ensemble-Stücke und schlossen das Virtuosenthum fast völlig aus. Das ist ein vollkommen berechtigtes Verfahren, dem man unbedingten Beifall zollen muß. Wir wünschten, daß andere Directoren, namentlich die des Leipziger Gewandhauses, dem Beispiel Lachner's folgten, und mit gleicher Energie und Consequenz das Virtuosenthum verbannten. Aber die Virtuosen des Münchner Orchesters, worunter allerdings Namen, wie Menter und Bärmann glänzen, wollten nicht mehr im Organismus des Orchesters „zu Grunde gehen", sondern, was sie mühsam sich errungen, davon glaubten sie den Genuß (?) auch der Welt (!) nicht entziehen zu sollen. In München nannte man das, abgesehen von der Art und Weise, wie sie in's Werk gesetzt worden, eine vollkommen berechtigte Seite der Bewegung. Sie ist so unberechtigt und einseitig, als das Virtuosenthum als Selbstzweck nur immer sein kann. Wenn der kleine Raum von zehn Jahresconcerten noch zur Hälfte mit Virtuosenstückchen ausgefüllt wird, wo soll da der musikalische Fortschritt bleiben! München hat ohnedies alle Ursache, sich vor musikalischer Stabilität zu bewahren! Erst in diesem Winter hat man begonnen, der Nachbeethoven'schen Periode einige Rechnung zu tragen und dieser Fortschritt droht an der Opposition der Münchener Kapelle wieder zu Grunde zu gehen! — Tel est notre plaisir! —

Das erste Concert des neuen Cyklus brachte Beethoven's F-Dur-Symphonie, eine Arie aus Tell von Rossini (also wieder eine Ungeschicklichkeit, ohne die nun einmal kein Concertprogramm bestehen kann) Haydn's Variationen über die österreichische Nationalhymne aus dem C-Dur-Quartett mit doppelter Besetzung, und die Phantasie Op. 80 für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven. Die Clavierparthie führte der talentvolle Speidel, fern von aller Virtuosenwillkühr und süßer Schönthuerei, mit Kraft und Geist aus. Soli, Chor und Orchester waren vortrefflich, der Chor leider nur zu schwach oder — das Orchester zu stark. Beiläufig sei erwähnt, daß dem Haydn'schen östreichischen Nationalgesang ein allgemein deutscher Text von Hoffmann v. Fallersleben: „Deutschland, Deutschland über Alles" untergelegt wurde, den die deutsche Studentenschaft jetzt allerorten singt.

Das zweite Fastenconcert brachte Mendelssohn's vierte Symphonie in A-Dur, über welche die Münchener viel Unsinn schwatzen und aus der selbst der V-Correspondent Dinge herausgehört hat, die gar nicht darin liegen. Unter andern haben die obligaten Hörner im Trio des dritten Satzes ihm ohne Weiteres „alle Lustbarkeit und Wonne des grünen Waldes in die Brust" — geblasen, als wenn jedes Hornsolo die unvermeidliche grüne Farbe an sich tragen müßte! Es ist, als ob ein Fluch auf den Hörnern lastete, der sie verdammt, Jahrhunderte lang blos mit Jägerburschen gepaart zu erscheinen! — Den übrigen Theil des Concertes bildeten die Abencerragen-Ouvertüre von Cherubini, die bekannte Chaconne von Bach und Mendelssohn, gespielt von Peter Moralt, und zwei interessante Nummern aus Beethoven's Fidelio, ein Duett und Terzett, welche neuerdings in der Originalpartitur in Wien wieder entdeckt, und in der neuen Ausgabe der Leonore, zweite Bearbeitung, bei Breitkopf und Härtel veröffentlicht wurden.

Leipzig. Achtzehntes Abonnementconcert am 3ten März. Erster Theil: Meeresstille und glückliche Fahrt, Ouvertüre von F. Mendelssohn; Arie aus dem Messias, ge-

sungen von Frl. Therese Schwarz, Hofopernsängerin aus Wien; Phantasie für die Clarinette von Bärmann, vorgetragen von Hrn. Landgraf (Mitglied des Orchesters); Scene und Arie aus Donna Caritea von Mercadante, gesungen von Frl. Schwarz. Zweiter Theil: Symphonie von Niels W. Gade (Nr. 5, D-Moll, neu). In Frl. Schwarz lernten wir eine schätzenswerthe Altistin kennen, die eine außerordentlich volle, ausgiebige Stimme besitzt. Sehr störend und ihre Leistungen beeinträchtigend indeß war das beständige Tremoliren. Frl. Schwarz fand Beifall, wurde aber doch durch ihre Vorgängerin, Frl. Bochkoltz-Falconi, sehr in Schatten gestellt. Was Gade's neue Symphonie betrifft, so wird es nothwendig, über die Leistungen seiner letzten Jahre überhaupt, über die Wendung, die sein Kunstschaffen gegenwärtig genommen hat, einmal ausführlicher zu sprechen. Es wird sich uns dazu Gelegenheit bieten, wenn ein größeres Werk von ihm gedruckt vorliegt. Deshalb enthalten wir uns hier jeder Andeutung. Offen gestanden scheinen uns Gade's gegenwärtige Leistungen durchaus nicht seinem Anfang zu entsprechen. Wir mögen ihm indeß auch nicht Unrecht thun, und versparen daher unsere Bedenken bis zu genauerer Bekanntschaft.

Am sechsten März gab der in d. Bl. bereits mehrfach erwähnte Componist Johannes Wolf v. Ehrenstein im kleinen Saale der Buchhändler-Börse vor einem eingeladenen Publikum eine Matinée, in welcher nur Compositionen von ihm selbst zu Gehör kamen. Berücksichtigt man, daß Hr. v. E. das Unglück hat blind zu sein, so kann man mit Recht sagen, daß es ihm bei ernstem Streben und hübschem Talent gelungen ist, Anerkennenswerthes zu leisten. Da er jedoch es selbst wünscht, ohne diese Rücksicht — also nach dem Maßstabe, den man an einen Künstler zu legen berechtigt ist — beurtheilt zu werden, so darf man wohl behaupten, daß sein jetziges Erscheinen vor der Oeffentlichkeit jedenfalls ein verfrühtes ist, daß ihm zu einem wirklichen Künstler noch gar Vieles fehlt. Am deutlichsten zeigte sich dies bei allen Compositionen, welche über die kleineren Formen des Liedes und des Salonstückes hinausgingen, wie bei dem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, gespielt von Frl. Karnatz und den HH. Haubold und Graban; der Ballade: die Mondbraut, gesungen von Frl. Hoffmann, und der Musik zu Mahlmann's Vaterunser für Solostimmen und Chor mit Pianofortebegleitung, (Frl. Hoffmann, die HH. Behr und Schneider und Mitglieder des Thomanerchors.) Im Trio sind einzelne hübsche, wiewohl keineswegs neue Gedanken enthalten, doch entspricht es bezüglich der Intentionen, wie der äußeren Fassung nicht den an ein derartiges Werk zu stellenden Anforderungen. Es ist Salonstück der besseren Gattung — das ist Alles. Durchaus verfehlt erschien uns die Ballade, beiläufig ein Gedicht von wenig poetischem Werth, dessen Grundgedanke schon ein widerwärtiger und der Mythe von der keuschen Luna widersprechender ist. Abgesehen von häufigen unmotivirten Textwiederholungen, bewegt sich das Ganze in einer erlahmenden Monotonie und verliert somit trotz einzelner glücklicher Züge alles Interesse. Noch weniger reichten des Componisten Kräfte für das Mahlmann'sche Vaterunser aus. Die theilweise naiv-religiöse Stimmung ward hin und wieder von einer etwas sehr sentimentalen sich auf Gemeinplätzen bewegenden Weltlichkeit unterbrochen; die bei der Ballade erwähnte Monotonie machte sich hier noch mehr geltend. Formell war das Werk wenig zusammenhängend. In den drei von Hrn. Schneider gesungenen Liedern „Im Walde", „Wandl' ich in dem Wald des Abends" von Heine und „Liebesbotschaft" von Reinick — so wie in der in diesen Bl. bereits besprochenen Etüde — gespielt von Frl. Karnatz — bewährte sich das Talent des Componisten zur kleineren Form, wenn sich auch in den Liedern namentlich manches längst Gerichtete und Ueberwundene — wie z. B. die überflüssigen Textwiederholungen — neben Anklängen an schon Vorhandenes zeigte. Das Salonstück „Verzweiflungswalzer" ist das am wenigsten gelungene Erzeugniß v. Ehrensteins zu nennen. Es war dies eine Mazurka (kein Walzer) ziemlich gewöhnlicher Art. — Wir haben uns etwas weiter über Hrn. v. Ehrenstein verbreitet, weil ein wirkliches Talent und ein achtungswerthes Streben vorhanden ist, dem nur noch eine höhere Geschmacksbildung und vor Allem ein klares Erfassen der Kunst in ihrer höheren Bedeutung abgeht. Hr. v. Ehrenstein vermag dies seiner natürlichen Begabung zu Folge zu erlangen, wenn er sich einem tüchtigen Lehrer, der selbst eine wirklich künstlerische Richtung verfolgt, anvertraut und überhaupt noch ernste ästhetische Studien macht.

Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner gab am 8ten März zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung im Saale des Gewandhauses ein Concert. Das Programm war folgendes: Suite von J. S. Bach; Miserere von Orlando Lasso; Quocunque pergis von Palestrina; Responsorium et Hymnus von Mendelssohn; Motette von F. Rückert, comp. von R. Schumann. Zweiter Theil: Ouvertüre zu Iphigenia von Gluck; Hoffnung von Geibel und Gondelfahrt, comp. von Gade; 32 Variationen von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Radecke; Schlummerlied von C. M. v. Weber; die Blumen vom Walde, schottisches Volkslied, bearbeitet von S. Dürrner; Bacchus-Chor aus Antigone. Die Schumann'sche Motette zeigte abermals, daß es selbst den höchstbegabtesten Künstlern der Jetztzeit nicht mehr gelingen will, eine wirkliche Kirchenmusik zu schaffen. Es trat dies um so mehr hervor, als man wenige Augenblicke vorher Kirchenstücke ersten Ranges aus der Zeit der höchsten Blüthe der religiösen Kunst gehört hatte. Als Musikwerk an sich betrachtet hat die Schumann'sche Motette hohen Werth; der erste Chor und der Schluß derselben ist äußerst schwunghaft und großartig angelegt. In dem den Mittelsatz bildenden Doppel-Quartett tritt — wie uns nach einmaligem Hören schien — die Reflexion etwas zu stark hervor; viele die neueren Schumann'schen Werke auszeichnende Absonderlichkeiten machen sich hier geltend und beeinträchtigen den Total-Eindruck, den das Werk ohne dieselben unfehlbar machen würde. Die technischen Schwierigkeiten sind

der oft nicht ganz naturgemäßen Stimmenführung wegen sehr bedeutend. — Die beiden Gade'schen Lieder zeichnen sich durch Frische und sehr geschickte Handhabung aus. Ebenso interessant war das von Dürrner bearbeitete schottische Volkslied. Die Ausführung sämmtlicher Gesangsstücke — namentlich der Werke a capella von Orlando Lasso, Palestrina und Mendelssohn — ließ nichts zu wünschen übrig und es war wirklich ein Genuß zu nennen, den trefflichen Männerchor einmal in entsprechend würdiger Weise in einem der Musik so günstigen Saale zu hören. Das Orchester trug unter Gade's Leitung die beiden Instrumentalwerke mit anerkannter Virtuosität vor. Ebenso befriedigte Hrn. Radecke's Spiel.

Neunzehntes Abonnement-Concert am 10ten März. Ouvertüre Op. 115 von Beethoven. Scene mit Chor aus Orpheus von Gluck, gesungen von Frl. Therese Schwarz. Phantasie über ungarische Lieder für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. Fr. Grützmacher. Arie aus Semiramis von Rossini, gesungen von Frl. Schwarz. Lieder mit Pianoforte-Begleitung, gesungen von Hrn. Gustav Hölzel, k. k. Hofopernsänger aus Wien. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 3 A-Moll von Mendelssohn. — Frl. Schwarz zeigte sich abermals als eine mit den schönsten natürlichen Mitteln ausgestattete Sängerin, der jedoch jede wahrhafte künstlerische Ausbildung im höheren Sinne abgeht. Sie vertritt die keineswegs den einfachsten ästhetischen Grundsätzen entsprechende outrirte Richtung der neuitalienischen Schule — eine Richtung, welche durch die erbärmlichen Machwerke Verdi's u. a. so genannter Maëstri gefördert und gehoben wird. Daß eine auf diese Weise verbildete Sängerin nicht im Stande ist Gluck'sche, ja nicht einmal Rossini'sche Musik zu singen, bedarf wohl keiner weiteren Beweisführung. — Hr. Hölzel sang oder vielmehr jodelte zwei Lieder eigener Composition („Musik" von der Herzogin v. Orleans und „die Thräne" von Hafner) und „der Schiffer" von Fr. Schubert. Eigentlich verdienen dergleichen Leistungen nicht in einem Kunstblatte besprochen zu werden, denn in Norddeutschland ist man gewohnt, dergleichen nur auf Messen und Märkten zu hören. Wir möchten daher dem k. k. Hofopernsänger rathen, wenn er im Norden Geschäfte machen will, sich mit zwei bis drei Priesnitzer Harfenmädchen zu associiren, das tyroler Kostüm anzulegen, so ausgestattet die Messen von Leipzig, Braunschweig ꝛc. zu beziehen und daselbst für 2½ Sgr. (die Damen frei) seine Wiener Gassenhauer zum Besten zu geben. Während der Meßfreiheit ist dergleichen musikalischer Unfug polizeilich gestattet. — Hr. Grützmacher bewährte sich abermals als tüchtiger Virtuos, nur hätte an eine weniger unerquickliche Composition vortragen sollen. — Die trefflichen Leistungen unseres Orchesters gewährten dem an diesem Abende mit so vielem Mittelmäßigen und absolut Schlechten heimgesuchten Hörer den einzigen wirklichen Trost.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Dresden wird am Palmsonntage die k. Kapelle das Requiem von Mozart, und die neunte Symphonie von Beethoven, zum Besten ihres Wittwen und Waisenpensionsfonds, im Schauspielhause aufführen.

Die k. Kapelle in Berlin hat vor Kurzem ihre hundertste Symphonie-Soirée gegeben.

In Eutin wird ein großes Gesangsfest zu Ehren C. M. v. Weber's vorbereitet.

C. Formes gastirt in Cöln.

In Stuttgart ist plötzlich ein neuer sechzehnjähriger Claviervirtuos Heinrich Truka, ein Schüler Schillings, aufgetaucht. Er soll viel Talent besitzen.

In Paris hat der ausgezeichnete Contrabassist Achille Gouffée ein Concert gegeben.

Wilhelmine Clauß ist nach England gereist.

Am 12ten März trat in Leipzig A. Mitterwurzer in Marschner's „Templer und Jüdin" auf.

Hr. v. Bülow's erstes Concert in Wien findet am 15ten dies. Monats statt.

Im fünften Abonnementconcert zu Hannover kam Goltermann's Symphonie zur Aufführung, und gefielen namentlich die ersten drei Sätze. In demselben trug der Sohn des Concertmeister Müller in Braunschweig, jetzt Mitglied der Hoffapelle in Hannover, ein Violinconcert vor. Frl. Büry sang.

Der Pianist Frenckel hat in Magdeburg einige Mal (im Theater und in einem Abonnementconcert) gespielt, jedoch ohne günstigen Erfolg.

Mit Ende Februar ist die deutsche Opernsaison in Wien zu Ende und die Direction des k. k. Hofoperntheaters hat vor Kurzem eine Bekanntmachung veröffentlicht, worin die für die italienische Saison engagirten Künstler genannt werden: Als Primadonnen sind die Damen Medori, Fodor, Olivi-Betturi, Marray, als Altistinnen die Demeric und Bertrand, für zweite Partien die Pozzi und Everardi. Als Tenore sind die HH. Fraschini, Guasco, Mazzoleni und Bozetti, als Baritone die HH. Debassini, Ferri, Everardi, als tiefe Bässe die HH. Bouché und Mitrovich. Das Fach als Buffo hat der beliebte Scalese wieder übernommen. Nebstdem sind noch die Bassisten Carbonel und Demi engagirt. Für das Ballet sind für die erste Hälfte der Saison die Fanny Cerrito und für die zweite Hälfte die Charlotte Grisi. Ferner die Tänzerinnen Pochini, die beiden Schwestern Lamoureu, Tedeschi, Casati, Fiachi und Massini engagirt. Als erster Tänzer wird Carey fungiren. Als Balletmeister und erste Mimiker sind die HH. Ronzani und Alexandre gewonnen. Im Laufe der Saison werden acht verschiedene Opern, unter welchen Riccis neu componirte für Wien eigends geschriebene opera buffa „Il paniere d'amore"

zur Aufführung kommen. Im Ballete werden drei große Novitäten: „Stella" für die Cerrito und ein von Ronzani componirtes Ballet für die Grisi und ein Divertissement für die Pochini vorbereitet. Die diesjährige Saison scheint demnach sehr brillant zu werden.

Musikfeste, Aufführungen. In Coblenz kam am 4ten dies. Monats die 9te Symphonie zur Aufführung, außerdem der 1ste Theil des Alexanderfestes.

Neue und neueinstudirte Opern. In Stuttgart kam kürzlich wieder Wenzel Müller's „Teufelsmühle am Wiener Berg" zur Aufführung. Man hatte die Posse gründlich umgearbeitet und mit einigen neuen Musikstücken und Schwänken versehen. Sämmtliche Parthien waren von den Matadoren der Stuttgarter Bühne übernommen worden, und die Einnahme für einen wohlthätigen Zweck bestimmt. Die Vorstellung gefiehl so sehr, daß man Wiederholungen wünscht. Auch Leipzig und Dresden haben in letzter Zeit Wenzel Müller's Operetten, die „Schwestern von Prag" und die „Teufelsmühle" wieder hervorgesucht. In Dresden fiel die Teufelsmühle durch, in Stuttgart macht sie Furore! Wo ist mehr Geschmack und Tact? Auch Riehl huldigt bekanntlich „dem großen Bänkelsänger". Süddeutschland scheint auf dem Wege zu sein, wieder „kindisch" zu werden!

Die am vorg. 27sten Februar in Gotha gegebene Oper „Lanval" von Wandersleb hat nicht angesprochen. Die Musik soll einige schöne Männerchöre enthalten, die Handlung aber langweilig sein.

In Dresden ist Linda di Chamouni neu einstudirt worden.

Rigoletto von Verdi hat in Hannover Fiasco gemacht, und konnte zum zweiten Male gar nicht zu Ende gespielt werden, da Frl. Babnigg im dritten Acte ohnmächtig wurde. Don Juan wurde neu einstudirt mit sehr mangelhafter Besetzung gegeben.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Großherzog von Mecklenburg Strelitz hat Frau Bettina Schwemer, geb. Heindl, zu seiner Hofpianistin ernannt.

Todesfälle. Koburg. Die Reihe der Veteranen in unserer Hofkapelle lichtet sich immer mehr. Am vorg. 4ten März starb, in einem Alter von 80 Jahren, der herzogl. Musikdirector Friedrich Gottlieb Stötzer. Als im Jahr 1800 die hiesige Hofkapelle ins Leben trat, ist er, von Rudolstadt kommend, als Kammermusikus in dieselbe eingetreten. Nach dem Tod seines Vaters, 1812, wurde ihm die Direction über die hiesige Stadtmusik übertragen. Eine lange Reihe von Jahren dirigirte er die Tafelmusiken bei Hofe, die Entr'actes im Theater, die Concerte in der Erholungsgesellschaft und im Casino. In Letzteren zeigte er sich häufig als Violin- und Clarinettvirtuos. Unstreitig konnte der Verstorbene zu seiner Zeit an die Seite der ausgezeichneten Violinvirtuosen gestellt werden. Von seinen zahlreichen Instrumentalkompositionen sind nur einige gedruckt worden. Das Prädikat „Musikdirector" erhielt er im Sommer 1815. Bei seinem funfzigjährigen Dienst-Jubiläum, 1850, verlieh ihn der Herzog das Verdienstkreuz des herzogl. sächs. Hausordens.

Notizen. Wir geben zu dieser Nummer als Beilage: Ostercantate für Männerchor von Gustav Flügel (Nr. 6 der Cantaten für Männerchor).

Den zweiten, längeren Brief des Hrn. Raff konnten wir dies Mal nicht geben, da er zu spät einging. Er folgt dafür in nächster Nummer.

D. Red.

Briefkasten.

Coburg. S. Die Musikalien sendeten wir Ihnen mit Buchhändlergelegenheit. Was das Weitere betrifft, Geduld! Frankfurt a. M. S. Ihr Aufsatz kommt, sobald es uns der jetzt sehr in Anspruch genommene Raum gestattet. Königsberg. K. Desgl. Zwickau. K. Geben Sie bald Antwort.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

OSTER-CANTATE

für Männerchor.

In Musik gesetzt

von

GUSTAV FLÜGEL.

Freudig, gemessen.

Tenor 1. 2.

Bass 1. 2.

Christ ist er - standen,

Christ ist er - stan - - - - den

Christ ist er stan - - - den

Christ ist er -

Christ ist er - stan - den von der Mar -

Christ......... ist er stan - - - - - - - den von der Mar -

standen von der Mar -

standen, von der

wachsend

ter,

ter, er - stan - den von der Mar - - ter al - - - - -

- - - - le al - - - - - le, dess soll'n mir al - le,

Chri - stus

p

p Chri - - stus will

al - le froh............................... sein, Chri - stus will......... un - ser

p betont Chri - stus

will un - ser Trost sein.

p

un - ser Trost sein. p Chri - stus, Chri - stus,

Trost...................... sein.

will un - ser Trost sein. p p

Chri - - stus, Chri - - stus, Chri - stus will un - - ser

Ky - ri - e, Ky - ri -

p

p Ky - ri -

Trost sein. Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - -

p

p Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, K - ri -

e............................... e - le - i - son, Ky - ri - e......................

p p

e, Ky - ri - e e - le - i - - son, p Ky - ri - -

ri - e e - le - - - - i - - son,

p p

e............................... e - le - i - - son, Ky - ri

- - e - le - - i - - - son...........! nicht er
e e - le - - - i - - - son...........!
e . . - le - - - - - - i - son...........! Wär er nicht er - -
e, .e - le - - - - i - - - son...........! *f*

stan-den, wär' er nicht er - stan - - - - - - - -
stan - - - - - - - den, *f* nicht er - stan-den *f* *f*
wär er nicht er - -
f wär' er nicht, *f* wär er nicht

- - den, Welt wär' ver - gan - - - - -
f Welt wär' ver - gan - - - - - - - - gen, Welt
standen so wär' die Welt ver - - gan - - - - - - - gen, Welt
f *f* Welt......................... wär' ver - -

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -
.... wär' ver - gan - - gen, Welt................ wär' ver - gan - - - - -
wär ver - gan - - - - - - gen, so wär' die Welt................ ver - gan -
gan - - - - gen Welt......... wär' ver - gan - - - - -

- - - gen;
- - - gen; *p* seit dass er er - stan - den ist,
- - - gen; seit das er er - stan - den,
- - gen;

stärker

lob'n wir den Her - ren Je - sum Christ, *f* lob'n wir den Her - ren

stärker *p* *f*

Je - sum Christ *p* Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri -

p Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri -

e.......................... e - le - i - son, Ky - ri - e.......................... e -

e, Ky - ri - e e - le - i - son, *p* Ky - ri - e e -

- ri - e e - le - i - son, e -

e - le - i - son, *p* Ky - ri - e e -

le - i - son..............!

le - i - son..............! *f* Dess soll'n wir al - le

le - i - son..............! Beide

le - i - son..............! *f* Hal - le - lu - ja, Hal - le -

froh sein, *f* Chri - stus will un - ser Trost

lu - ja, Hal - le - lu - ja *f* Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le -

sein Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le -

lu - ja! Dess soll'n wir al - le froh sein Chri -

lu - ja. Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja

2 erste Tenore

Chri - - - - - stus,

stus will un - ser Trost sein, Hal - - - - le - lu ja, Hal - le -

Chri - - - - stus! un - - - - - - ser

lu - ja, Hal - le - lu - ja! Hal - le - - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le -

Tenor 1 und 2

Trost. Hal - le - - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - -

lu - ja. Chri - - - - - stus Chri - - - - stus!

Dess soll'n wir al - - - -

lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja! Dess soll'n wir

soll'n wir

un - - - - - - ser Trost, dess soll'n wir al - - - -

- - - - - - - le froh...................................... sein, *wachsend*

al - - - - le

al - - - - - - le froh...................................... sein, dess soll'n wir

- - - - - - - le froh...................................... sein, *wachsend*

f al - - - - - - - - - - - - - - - - le froh......................................

f al - - - - - - - - - - - - - - - - -le................ froh......................................

Ky - ri - e, Ky - ri - e......................

p

sein Ky - ri - e, Ky - ri - e, *p* Ky - ri - e, Ky - ri -

Ky - - ri - e e -

p

sein *p* Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e......................

.... e - le - i - - - son, Ky - ri - e............................ e - le - -

p

e e - le - i - - - son, *p* *p* Ky - ri - - e e - le - -

le - - - - i - - - son, e - le - -

p

........e - *p* le - i - - - son, *p* Ky - ri - e e - le - -

i - - son, e - - le - i - - son..............!

i - - *p* son, *p* Ky - ri - e e - le - - i - son..............!

pp

i - son,

p *abnehmend* *pp*

i - - - son, e - - - lei - - - son..............!

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. **№ 13.** Den 25. März 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. Brendel.

(Schluß.)

Zum Schluß jetzt noch eine kurze Betrachtung über den von J. Raff weiter angeregten Einwand, daß sich Wagner „in der Sackgasse eines fast localen Deutschthumes zu verrennen drohe."

Ich nehme diese Erörterung auf, weil durch Raff's Bedenken eine äußere Veranlassung gegeben ist, muß jedoch gleich beim Beginn derselben bemerken, daß sie streng genommen ziemlich weit abliegt von dem, was uns gegenwärtig beschäftigt. Wir haben noch so viel mit der Erkenntniß des von Wagner Aufgestellten zu thun, wir stehen noch so sehr am Anfange des in Folge davon eingetretenen Umschwunges, daß die Frage nach einer möglichen Einseitigkeit mir eine sehr verfrühte zu sein scheint. Das was zunächst erstrebt werden mußte, war die Anerkennung des neuen Princips im Allgemeinen, das Zweite ist die Erlangung eines ausgedehnteren, tieferen Verständnisses des Gegebenen durch die näher eingehende Debatte, zu der wir uns jetzt wenden, und erst in viel weiterer Zukunft dürfte eine erschöpfende Behandlung von Fragen, wie die oben angeregte am Ort sein. Weil indeß Veranlassung gegeben ist, so sei diese Betrachtung aufgenommen, obschon, wie gesagt, eine Erledigung nicht drängt. Ich hoffe auch hier Anregung für eine umfassendere Orientirung geben zu können.

Betrachten wir die Entwicklung Deutschlands, so sehen wir, wie dieselbe im Laufe seiner ganzen Geschichte von den tiefsten Spaltungen, den schroffsten Gegensätzen durchschnitten ist. Selbst das Christenthum trat als eine fremde Macht dem ursprünglich deutschen Wesen gegenüber, und fort und fort ist der Widerstreit beider Seiten zu Tage gekommen. So haben ferner auf deutschem Boden alle anderen Volksgeister Raum gefunden, sowohl die schon vom geschichtlichen Schauplatz abgetretenen, als auch die unmittelbar noch lebendiger Wirklichkeit angehörigen, und diesen universellen Bestrebungen gegenüber, diesen Versuchen das Fremde mit dem Eigenen zu verschmelzen ist dann wieder eine energischere Concentration auf das eigenthümliche, nationale Wesen gegenüber getreten. Bei der gegenwärtigen Erörterung ist es zunächst der Gegensatz des Nationalen und Antiken, welcher uns interessirt, und ich komme damit auf das gleich im Eingange dieses Aufsatzes erwähnte Thema zurück. Seit dem Wiedererwachen der Wissenschaften beim Beginn der modernen Zeitepoche bis herab auf die neueste Zeit erblicken wir den Kampf dieser wider-

streitenden Richtungen, der auf künstlerischem Gebiet seinen Culminationspunkt in neuerer Zeit in der romantischen Dichterschule einerseits, in Schiller, bei weitem mehr noch in Göthe anderseits erreichte.

Von Haus aus und in seiner ganzen ersten Epoche huldigte Göthe einer deutsch nationalen Richtung; in ihm gerade erwachte dieselbe mit erneuter Kraft und Frische. Später aber, seit seinem Aufenthalt in Italien, ist das antike, das objective, plastische Element mehr und mehr bei ihm in den Vordergrund getreten. Er hat zwar auch dann noch im tiefsten Grunde seine deutsche Individualität bewahrt, aber er ist doch aus seiner bisherigen Welt herausgegangen, zur Hälfte auf die alte, griechische sich stützend. Er hat auf diese Weise eine Verschmelzung beider Seiten erreicht, der zu Folge jede Etwas von ihrem eigenthümlichen Wesen aufgeben mußte, er hat nicht das Deutsch-Nationale erfüllt durch das Antike, so daß dieß völlig aufgezehrt. in unser Wesen aufgenommen, in Fleisch und Blut verwandelt uns erschiene, daß es aufgehört hätte ein Fremdes zu sein, und aus unserer Entwicklung selbstständig erzeugt uns entgegenträte, er hat beide Seiten als gleich berechtigt nur erst verschmolzen, und das Deutsche eben so sehr mit nach Griechenland hinüber genommen. Dieser Wendung gegenüber bewegte sich die romantische Schule ausschließlich auf deutschem Boden, sie vertrat das Nationale im engeren Sinne, und dieß nicht blos im unmittelbaren Kunstschaffen, sondern auch theoretisch. Es ist namentlich L. Tieck gewesen, welcher in den vortrefflichen Einleitungen zu seinen Ausgaben der Dichter der Sturm- und Drang-Periode und der romantischen Schule den Gegensatz scharf und treffend hervorgehoben, welcher geradezu ausgesprochen hat, daß Göthe's antike Richtung eine verfehlte gewesen sei. Die romantische Dichterschule zählt die begabtesten, reichsten Dichtertalente Deutschlands — Göthe hier natürlich ausgenommen — zu ihren Anhängern, aber sie hat es nicht über ein sehr beschränktes, einseitig aufgefaßtes Deutschthum hinausgebracht, sie hat dasselbe nicht auf der Höhe eines nationalen Standpunktes gefunden, im Gegentheil in einem particularistischen Abschließen. Sie besaß zugleich mehr nur eine literarisch vermittelte, künstliche Existenz, ohne bis zum Kern der Nation vordringen zu können. Diese Stellung hatte eine gewisse Krankhaftigkeit zur Folge, es fehlte zum Theil an wirklich substantiellem Inhalt, an Ernst und Charakter. Phantasterei und Willkühr, Caprice und Laune waren die Mächte, denen man huldigte, die Wirklichkeit wurde übersprungen, und so vermochten diese Dichter auch zu keinem wahrhaften Verhältniß zum Theater zu kommen.

Wir erblicken dem zu Folge auf dem Gebiet der modernen Poesie zur Zeit zwei wesentlich berechtigte Gegensätze, die sich wechselseitig ausschließen, ohne eine Versöhnung erreichen zu können. Es hat bis jetzt bei diesen Gegensätzen sein Bewenden gehabt, und die Frage ist als eine schwebende in die neueste Zeit mit herüber genommen worden. Bis auf die Gegenwart herab sind Zweifel geblieben, ob die Göthe'sche Wendung die einzig berechtigte, auch in Zukunft zu verfolgende war, oder ob von der weiteren Ausbildung der romantischen Richtung das fernere Gedeihen abhängen werde.

Nur die Tonkunst vermag bei dieser Ungewißheit uns eine befriedigende Antwort zu geben, und es ist das Gebiet derselben zu betreten, wenn wir zu wirklicher Erkenntniß unserer Entwicklung gelangen wollen. Möge dieß zugleich — beiläufig erwähnt — ein erneuter Beweis sein, wie nur aus einer viel innigeren Durchdringung der bisher getrennten Seiten, aus zusammenfassender Betrachtung, ein tieferes Verständniß hervorgehen kann. Die Musik war es, welche in höherer Weise erreicht hat, was in der romantischen Schule nur angestrebt wurde. Beethoven ist dieser durchaus deutsche Künstler, der frei von krankhafter Phantasterei, durchdrungen von dem tiefsten Ernst, das deutsche Wesen allseitig und in seinem ganzen Reichthum zur Darstellung bringt. Aber die Lösung des Gegensatzes war hier, bei aller Größe, doch nur eine einseitige, wie dieß ja der Musik nicht anders möglich, eine einseitige nämlich in dem Sinne, daß nur das Nationale, wenn auch in höchster Potenz, zur Erscheinung gekommen ist, nicht zugleich die andere von der antiken Welt beeinflußte Seite. Das romantische Princip allein fand hier seinen Culminationspunkt. Jetzt indeß hat die Tonkunst auch die gegenüberstehende Richtung in sich aufgenommen, und die allseitige Lösung erreicht. Was ihr allein unmöglich war, was auf dem Gebiet der Poesie nur erst in Gegensätzen zur Erscheinung kam, ist durch das Kunstwerk der Zukunft zum Abschluß gelangt, ist durch Wagner's Schöpfungen angebahnt. Es ist hier wieder das Deutsch-Nationale, wie bei den Romantikern und in höherer Weise bei Beethoven, es ist der Ernst, die Macht der Gesinnung, wie bei dem Letzteren, zugleich aber ist in dem Kunstwerk der Zukunft die antike Welt zur vollsten Geltung, zu wahrhaft dem modernen Geiste entsprechender Wiedergeburt gelangt. Es ist nicht blos der Anschluß an Griechenland überhaupt, der Umstand, daß Wagner von demselben seinen Ausgang nimmt, es ist zugleich der Drang nach voller Wirklichkeit, der sich in seiner ganzen Richtung ausspricht, es ist die Verneinung einer nur im Gedanken existirenden Kunst, es ist die Verneinung einer blos literarischen Existenz derselben, es ist die

Bevorzugung des Dramatischen, überhaupt die gesammte Weltanschauung, welche dieß bestätigt. So ist zur Einheit gelangt, was für unsere Dichter nur getrennt existirte, es ist zugleich Beethoven aufgenommen, und eine Durchdringung des Nationalen mit dem Antiken erreicht, welche auf dem Göthe'schen Standpunkt noch eine Unmöglichkeit war. Hier ist das Fremde nicht mehr als Fremdes vorhanden, es ist innerlichst angeeignet es ist ein durch den antiken Geist gehobenes, durch ihn wahrhaft erfülltes, und gesättigtes Deutschthum, es ist die Lösung des Göthe-Tieck'schen Streites gegeben, der einzig richtige Weg für die weitere Kunstentwicklung betreten. Deßhalb ist Wagner auch in dieser Beziehung für die Poesie der Gegenwart von größter Bedeutung, er ist auch für diese die epochemachende, bahnbrechende Erscheinung. Der jetzt betretene ist der einer künftigen Entwicklung überhaupt vorgezeichnete Weg, denn auch das Leben der Zukunft hat die Aufgabe, sich mit dem antiken Geist mehr zu durchdringen und zu sättigen, als bisher der Fall war, so aber daß das Fremde nicht mehr als Fremdes, als blos Angeeignetes, wieder Aufgenommenes erscheint, im Gegentheil als selbstständig Erzeugtes.

Ich erachte deshalb den oben angedeuteten Einwand eines einseitigen Deutschthums nach dieser Seite hin für erledigt. Wohl haben wir eine Verklärung, eine wahrhafte Auferstehung des deutschen Wesens vor uns, nicht aber in einem tadelnswerthen, beschränkten Sinne, im Gegentheil, in der umfassendsten, höchsten Weise, die es bis jetzt gegeben hat.

Es ist jedoch durch das jetzt Gesagte der ausgesprochene Tadel noch nicht allseitig entkräftet. Eine zweite Frage ist für unsere Betrachtung noch übrig; die Stellung der Wagner'schen Kunst zu den übrigen europäischen Nationen, die mit uns zum Theil Hand in Hand gegangen sind. Erst wenn es uns gelingt, auch nach dieser Seite alle Bedenken zu entfernen, kann unser Ziel als erreicht betrachtet werden. Mag es sein, wird der Gegner sagen, daß die Wagner'schen Kunstwerke in Bezug auf die Stellung zum Alterthum alle Probleme gelöst haben; gegen die anderen Nationen verhalten sich dieselben exclusiv. Schon die Wahl der Stoffe beweist dieß unwiderleglich.

Hierauf antworte ich:

Es ist die nächste Aufgabe des deutschen Volkes, endlich sich als Nation zu erfassen, nach Jahrhunderte langem Hin- und Herschwanken bis zu dem innersten Mittelpunkt des nationalen Bewußtseins vorzudringen. Diese Aufgabe hat sich in neuester Zeit in allen Bestrebungen geltend gemacht, auch in den politischen Bewegungen der verflossenen Jahre. Wir gelangen spät erst auf einen Standpunkt, welchen die übrigen europäischen Nationen von Haus aus und ununterbrochen eingenommen haben. Es ist jedoch die weltgeschichtliche Bestimmung Deutschlands gewesen, den verschiedensten geistigen Bestrebungen in seiner Entwicklung Raum zu gewähren, und aus diesem Grunde ist diese beim ersten Blick nahe liegende Aufgabe immer zurückgehalten worden. Jetzt steht dieselbe im Vordergrund, und es ist nicht eher weiter zu gelangen, als bis sie gelöst ist. Wenn daher Wagner gerade diese altdeutschen Stoffe für seine Kunstwerke wählte, so beweist er damit, daß er die Aufgabe der Zeit, mehr wie jeder Andere, ergriffen hat. Es ist eines seiner größten Verdienste, diesen Weg betreten, Das erreicht zu haben, was schon seit Jahren als die nächst nothwendige That von Vielen erkannt worden ist; — ich erinnere beispielsweise an die Erörterungen über „die Nibelungen als Oper" in dies. Bl. — Was in den ältesten Zeiten unseres Volkes instinctartig hervortrat, ist jetzt mit Bewußtsein zu erfassen, und wieder zu geben. Der Kreislauf der Entwicklung schließt sich auf diese Weise, und wir kehren zurück zu unserem Ausgangspunkt, um jetzt, vor allem weiteren Vordringen, diesen als sicheres Fundament bewahren zu können.

Erscheint nun hierdurch die Wahl der Wagner'schen Stoffe gerechtfertigt, so ist damit der Vorwurf der Exclusivität immer noch nicht beseitigt. Wir sind einen Schritt vorwärts gekommen, die entscheidende Antwort aber fehlt.

Diese ist folgende:

Es ist keineswegs die Aufgabe, auf diesen Standpunkt nationeller Ausschließlichkeit fest zu beharren, hartnäckig jetzt daran fest zu halten. Die Bestimmung der Zukunft ist eine Verschmelzung der Völker, wie dies jetzt schon aller Orten in unzweifelhaften Erscheinungen erkennbar wird. Die nationelle Einseitigkeit verliert deshalb ihre hervorstechende Bedeutung, und vermag künftig nur noch als individuelle Färbung sich geltend zu machen. Deutschlands Aufgabe ferner besteht nicht blos darin, die antike Welt sich innerlichst anzueignen, es ist zugleich seine Mission, auch die modernen Volksgeister in sich aufzunehmen, sich durch sie zu ergänzen. Der eben bezeichnete nationelle Standpunkt ist daher auch jetzt nur ein Durchgangspunkt. Früher bewegte sich die Entwicklung in den extremsten Schwankungen, mit völliger Verleugnung häufig aller Nationalität. Jetzt ist diese der Grund und Boden, auf dem sich ein neues Weltreich, eine höhere Universalität erhebt.

Was daher die Wagner'schen Kunstwerke betrifft, so ist zu unterscheiden zwischen diesen Stoffen und der Behandlungsweise derselben. Diese Stoffe gehören

der gegenwärtigen Entwicklungsstufe, dieser nationellen Wendung an. Wagner hat darin das zunächst Nothwendige gegeben, das gegenwärtige Ideal ergriffen. In der Behandlungsweise aber hat er einen viel größeren Spielraum eröffnet, und zwar in einem weit universelleren Sinne. Das Kunstwerk der Zukunft ist ja durchaus nicht an derartige Stoffe ausschließlich gebunden, eben so wenig als die Wagner'sche Individualität allein für dasselbe Maaß gebend ist. Das Kunstwerk der Zukunft trägt in sich die Fähigkeit, den verschiedensten Individualitäten und Nationalitäten zum Ausdruck zu dienen, und diese erste Erscheinungsform in den Wagner'schen Werken ist darum nicht als die einzige zu betrachten, nicht zu verwechseln mit Dem, was die Zukunft selbstständig und abweichend schaffen wird.

So hat Wagner im Allgemeinen theoretisch Bahn gebrochen, indem er durch das Kunstwerk der Zukunft aller künstlerischen Productivität einen Schauplatz unerschöpflicher reichster Thätigkeit eröffnet hat. Praktisch, im unmittelbaren Kunstschaffen, hat er den ersten Schritt zur Verwirklichung hin gethan. Er ist der Mann der Zeit, was seine Stoffe betrifft, aber es werden weiterhin Epochen kommen, wo andere Stoffe diese verdrängen. Bezüglich der künstlerischen Behandlung dieser Stoffe aber, so hat Wagner den Weg gezeigt und betreten, auf dem fortan weiter zu schreiten ist. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß diese Behandlungsweise eine feste Norm sei, von der nicht abgewichen werden dürfe. Andere Stoffe werden auch, obschon immer unter Anerkennung der wesentlichen Voraussetzungen, eine veränderte Behandlungsweise erleiden. Somit erledigt sich, wie ich glaube, Raff's Einwand zu allseitiger Zufriedenheit. Es ist richtig, — auch Uhlig hat dies ausgesprochen, — daß Tannhäuser und Lohengrin z. B. in Paris kein Glück machen würden, und in so weit ist Raff's Einwand treffend. Dies kann jedoch zunächst auch gar nicht die Absicht sein. Erst müssen wir mit uns selbst fertig werden, bevor wir an Weiteres denken können. Das wahre Weltbürgerthum besteht nicht in charakterlosem Hin- und Herschwanken, wie es die deutsche Geschichte bis jetzt so oft gezeigt hat, es erhebt sich allein auf der Grundlage des nationalen Bewußtseins. Dies ist, was im tiefsten Grunde fest und sicher vorhanden sein muß, ehe die wahrhafte Universalität erreicht werden kann. So ist Wagner's Kunst jetzt eine nationale, dem Kunstwerk der Zukunft aber, was durch jene vorbereitet wird, wohnt eine Universalität bei, die gerade es, meiner Ansicht nach, vorzugsweise in den Stand setzt, alle Nationen um sich zu versammeln, eine Weltkunst hervorzurufen.

Das Nächste war, daß das Verhältniß der Sonderkunst zum Gesammtkunstwerk zur Sprache gebracht werde. Es ist dies Verhältniß zur Zeit so sehr der Gegenstand abweichender Ansichten und Zweifel, daß man kaum mit Jemand über die neue Richtung sprechen kann, ohne daß Widerspruch nicht auch sogleich hervorträte. Erst nach erfolgter Feststellung dieses Verhältnisses ist es möglich das Nähere über die Art und Weise der Vereinigung zur Sprache zu bringen. Deshalb fordere ich zunächst zum Austausch der Ansichten über diesen Gegenstand auf. Habe ich, indem ich darlegte, wie ich die Sache zur Zeit verstehe, auch nur erreicht, Andere zu weiterer Erörterung angeregt zu haben, so glaube ich, daß damit schon ein Schritt vorwärts gethan ist.

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner" in den „Grenzboten" Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Zweiter Brief.

Mein Herr! Ich habe am Schlusse meines letzten Briefes Ihrer unterschobenen Angabe entgegen das wahre Wesen des Wagner'schen Kunststyles bezeichnet, und stehe im Begriffe über dessen Stoff und seine Behandlung dasjenige zu erörtern, was zu Widerlegung der in Ihrem Aufsatze nun unmittelbar folgenden Ansichten nöthig ist. Ehe ich dies thue, erlaube ich mir Ihnen zu erklären, daß ich durchaus nicht zu jenen Wagnerrittern gehöre, welche in unmaßgeblicher Anbetung ihres Ordensstifters schlechterdings der Meinung sind, Wagner stehe über aller Kritik, und seine Schöpfung sei eine Neuerung, die nur so als fertige geharnischte Athene aus seinem Zeuskopfe voltigirte. Ich habe mir im Gegentheil die Mühe, Wagnern zu kritisiren, nicht gereuen lassen, und ungläubig wie ich nun einmal bin, habe ich mich gehütet von ihm irgend etwas an meine Ueberzeugung zu vermitteln, was ich nicht vorher einer gänzlich vorurtheilsfreien Untersuchung unterworfen hätte. Was ich mir jedoch so angeeignet, ist mir theurer geworden, als es denen sein kann, die es bequem hinnahmen, um es vielleicht ebenso leicht wieder wegzuwerfen. Je länger und ernster ich nun seine Theorie prüfte, desto mehr gewahrte ich, daß Wagner nur eine

Mission erfüllte, die in der Kunstgeschichte bereits vorausersehen war. Sie erlauben mir daher wohl, daß ich die Eingangs angekündigte Erörterung an der Hand von Männern vornehme, deren Wort Ihnen wie mir gleich werthvoll und gewichtig ist, da sie eben zu den wirksamsten Factoren unserer Kunstgeschichte zählen.

Ehe ich die lichtvolle Darstellung Wagner's vom Verhältnisse seines Kunststyles zum Dichtungsvermögen im Allgemeinen und zum Drama als einer besondern Form desselben insbesondere gebe, möchte ich die absolute Berechtigung dieses Kunststyles mit Lessing bevorworten, welcher sich über denselben folgendermaßen ausspricht:*) „Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. — Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur noch zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß." — Man kann nicht deutlicher sprechen als hier Lessing, und ich werde Gelegenheit haben später auf dieses Fragment zurückzukommen, welches mich tief beklagen läßt, daß es nicht mit jener Schärfe zur vollständigen Ausführung gelangt ist, die dem großen Kunstphilosophen so vorzüglich eigen war. Es sei indessen als ein Wegweiser für jene winzigen Kritikerlein, welche im Gefühle ihrer eigenen bodenlosen Sterilität den Wagner'schen Kunststyl als eine Monstrosität verschreien zu dürfen glauben, hierher gesetzt. Hören Sie nunmehr die genaue Auseinandersetzung Wagner's von dem Verhältnisse jenes Kunststyls zum Dichtungsvermögen im Allgemeinen und zum Drama als einer Form desselben insbesondere.

„Die dichterische Absicht ist nicht eher verwirklicht als bis sie aus dem Verstande an das Gefühl mitgetheilt ist. — Der Verstand, der nur eine Absicht mittheilen will, die in der Sprache des Verstandes vollständig mitzutheilen ist, läßt sich nicht zu einer dichterischen, d. h. verbindenden Absicht an, sondern seine Absicht ist eine zersetzende, auflösende. — Der Verstand dichtet nur, wenn er das Zerstreute nach seinem Zusammenhange erfaßt, und diesen Zusammenhang zu einem unfehlbaren Eindrucke mittheilen will. Ein Zusammenhang ist nur von einem dem Gegenstande und der Absicht entsprechenden, entfernteren Standpunkte aus übersichtlich wahrzunehmen. Das Bild, das sich so dem Auge darbietet, ist nicht die reale Wirklichkeit des Gegenstandes, sondern nur die Wirklichkeit, die diesem Auge als Zusammenhang erfaßbar ist. Die reale Wirklichkeit vermag nur der lösende Verstand nach ihren Einzelheiten zu erkennen, und durch sein Organ, die moderne Verstandessprache, mitzutheilen, die ideale, einzig verständliche Wirklichkeit vermag nur der dichtende Verstand als einen Zusammenhang zu verstehen, kann sie aber verständlich nur durch ein Organ mittheilen, das dem verdichteten Gegenstande als ein verdichtendes auch darin entspricht, daß es ihn dem Gefühle am verständlichsten mittheilt. — Ein großer Zusammenhang von Erscheinungen, aus welchem diese als einzelne einzig erklärbar waren, ist nur durch Verdichtung dieser Erscheinungen darzustellen; diese Verdichtung heißt für die Erscheinungen des menschlichen Lebens Vereinfachung, und um dieser willen Verstärkung der Handlungsmomente, die wiederum nur aus verstärkten Motiven hervorgehen konnten. Ein Motiv verstärkt sich aber nur durch Aufgehen der in ihm enthaltenen verschiedenen Verstandesmomente in ein entscheidendes Gefühlsmoment, zu dessen überzeugender Mittheilung der Wortdichter nur durch das ursprüngliche Organ des innern Seelengefühles, die Tonsprache gelangen kann. . . . Die von vorn herein anzustimmende Tonsprache ist daher das Ausdrucksorgan durch welches der Dichter sich verständlich machen muß, der sich aus dem Verstande an das Gefühl wendet und hinfür sich auf einen Boden zu stellen hat, auf dem er einzig mit dem Gefühle verkehren kann. Die von dem dichtenden Verstande ersehenen verstärkten Handlungsmomente können, ihrer nothwendig verstärkten Motive wegen, nur auf einem Boden zu verständlicher Erscheinung kommen, der an und für sich ein über das gewöhnliche Leben und seinen üblichen Eindruck erhobener ist, und so über den Boden des gewöhnlichen Ausdruckes hervorragt, wie jene verstärkten Gestalten und Motive über die des gewöhnlichen Lebens hervorragen sollen.

---

*) Fragen: des Laokoon II. Theil.

Dieser Ausdruck kann aber eben so wenig ein unnatürlicher sein, als jene Handlungen und Motive unmenschliche und unnatürliche sein dürfen. Die Gestaltungen des Dichters haben dem wirklichen Leben in so fern vollkommen zu entsprechen, als sie dies nur in seinem Zusammenhange und in der Kraft seiner höchsten Erregtheit darstellen sollen; und so soll daher auch ihr Ausdruck nur der des erregtesten menschlichen Gefühles nach seinem höchsten Vermögen für die Kundgebung sein. Unnatürlich müßten die Gestalten des Dichters aber erscheinen, wenn sie bei höchster Steigerung ihrer Handlungsmomente und Motive, diese durch das Organ des gewöhnlichen Lebens kundgäben; unverständlich und lächerlich jedoch sogar, wenn sie abwechselnd sich dieses Organes und jenes ungewöhnlich erhöhten bedienten; ebenso wie wenn sie vor unsern Augen den Boden des gewöhnlichen Lebens abwechselnd mit jenem erhöhten des dichterischen Kunstwerkes vertauschten."

Zunächst kömmt nun in Frage, welches der Stoff sei, der durch das eben dargestellte Ausdrucksvermögen mitgetheilt werden solle. Lassen Sie mich diesen Stoff vorab von der Höhe derjenigen Formen sehen, welche bis anhin die Gipfelpunkte der Poesie in der modernen Verstandessprache bildeten, das Epos und das Drama, und mich hierzu der Erklärung Göthe's bedienen: „Die Gegenstände des Epos und der Tragödie", sagt dieser*), „sollen rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein; die Personen stehen am Besten auf einem gewissen Grade der Cultur, wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt. Die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig.**)"

So Göthe, der, wenn irgend ein großer Dichter, die Gabe besaß, das Naturwahre der heutigen Welt in dichterischer Form zur Anschauung zu bringen. Hören Sie nun aber Schiller, ihn den die Sehnsucht nach dem Idealen, dem eigentlichen Darstellungsgegenstand der Poesie schon überall die Gränzen der Verstandessprache und ihrer Objecte zu eng machte. Ich erlaube mir seine Worte da und dort zu glossiren. „Wenn das Drama wirklich durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen wird," — er meint damit den Wunsch der heutigen Generation, ihre eigene Geschichte dramatisirt zu sehen, und ihren daher rührenden Hang für das historische und bürgerliche Trauerspiel, das Lustspiel und seine Unterarten, — „wie ich nicht zweifle, so müßte man die Reform beim Drama anfangen, und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dieß deucht mir möchte unter anderm am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört und also nicht dargestellt sondern blos bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes verträten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch desselben bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungs-

---

*) Ueber epische und dramatische Dichtung. S. Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe 3ter Theil.

**) Ich habe das Original des hier angezogenen Aufsatzes und der darauf bezüglichen Correspondenz angesehen. Göthe's Antheil fand ich (auf hiesiger Großherzogl. Bibliothek) in einer Copie vorhanden, welche er (ich vermuthe behufs der Herausgabe) eigenhändig revidirt und corrigirt hat. Der Tinte nach zu schließen, womit sie geschrieben sind, scheinen diese Correcturen von beträchtlich jüngerem Datum zu sein, als die Copie selbst. Schiller's Briefe fand ich im Originale beigeheftet. Es mußte mir billig auffallen, daß die eben angeführte Stelle eine Veränderung im Drucke erlitten hat, welche das Original nicht enthält; daselbst heißt es nämlich statt: wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist: — wo die persönliche Selbstthätigkeit noch beschränkt ist. Man sieht, daß der Sinn durch ich weiß nicht wessen Interpolation um ein Beträchtliches modificirt ist. In der Copie selbst heißt es am Schlusse der citirten Erklärung: „die heroische Zeit der Griechen, die nordische Ritterwelt, der deutsche Mittelstand, der Zustand der Schweiz zu Tell's Zeiten, wie Manches mag noch zu finden sein." So wie der Passus jetzt abgedruckt ist, rührt er von Göthe's Eingangs der Note erwähnter späterer Revision her. Daß er den deutschen Mittelstand und den Zustand der Schweiz zu Tell's Zeiten fallen läßt, finde ich natürlich, weil hier das Individuum bereits in seinem Verhältnisse zum Staate zur Darstellung gelangen müßte; daß er aber die nordische Ritterwelt ausschließt, kann ich nur aus seinem überwiegend gewordenen Hange zum griechischen Ideale erklären, da das Wesen der bewegten Stoffwelt durchaus nicht mit den in der Erklärung gestellten Forderungen in Widerspruch geräth. — Beiläufig gesagt wäre zu wünschen, daß Herr Cotta bei einer neuen Auflage des Briefwechsel's auf eine genaue und zuverlässige vergleichende Durchsicht dränge, da in der jetzigen Ausgabe mitunter gar zu grobe Unrichtigkeiten vorkommen. Wenn z. B. in Schiller's klar und sehr sauber geschriebenem Originale steht: „Für eine Tragödie ist in der Iphigenie (Göthe's nämlich) ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke theils an mir selbst, theils an Andern erfahren, ist generisch poetisch, nicht tragisch gewesen," so steht nunmehr im Drucke: „ist, generisch, poetisch und tragisch gewesen." — Der Gedankenaustausch Göthe's und Schiller's über die tiefsten Fragen der Literatur ist von zu großer Wichtigkeit für die deutsche Intelligenz, als daß er ihr in solcher Verballhornung mitgetheilt sein dürfte.

voller zusammenzöge, und innerhalb derselben desto wirksamer würde. —" Hier ist nun der Ort zu zeigen wie die Wagner'sche Theorie dem sehnsüchtigen Drange unserer großen Dichter erlösend entgegenkommt. Die Befangenheit Göthe's abstreifend, welche vertieft in das griechische Ideal übersah, daß das Reinmenschliche nicht in diesem Ideale ausschließlich enthalten, sondern als ewig immanent allüberall und immer gefühlsverständlich sein müsse, definirt Wagner „das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbaren Vermögen" (in sonst vollkommener Uebereinstimmung mit der oben angeführten Erklärung Göthe's) „als die aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigte der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundene und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachte Sage." Die symbolische Verdichtung, beziehungsweise Vereinfachung und Verstärkung der Handlungsmomente nun zum Behufe ihres Aufgehens in ein entscheidendes Gefühlsmoment, welche Schiller ahnend ersehnt, giebt Wagner in dem Begriffe der Abbrevirung beziehungsweise Concentrirung der Handlungsmomente durch das „Wunder" des Dichters*), welches, obschon der Zusammenhang des überlieferten dogmatischen Wunders mit dem dichterischen Grunde seiner Ueberlieferung a priori dem speculirenden Verstande alsbald nahe liegt, doch mit diesem dogmatischen Wunder nicht verwechselt werden darf, weil der diesem letzten nochmals unterschobene metaphysische Grund gerade das Gegentheil von der Ursache des gedichteten Wunders ist. In welchem Kunststyle nun ersah Schiller die Möglichkeit der Darstellung seines Ideales? hören Sie wie er von der bereits erwähnten Stelle ab fortfährt: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Nachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz" (guter Schiller, du hattest eine leise Ahnung der kritischen Nachkommenschaft vom Schlage meines Neunergränzboten) „könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf's Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfänglichkeit; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird," (er hätte ohne Gefahr schreiben können: geduldet werden muß) „müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." (Warum die Indulgenz anflehen für einen Stoff, welcher der einzig würdige und berechtigte ist?)*) Habe ich gezeigt, wie die ersten Repräsentanten der specifischen Poesie über Stoff und Styl des Kunstwerkes gedacht, das Wagner in's Leben rufen will, so bleibt mir nur zu sagen übrig, daß ihnen bei Lebzeiten nicht vergönnt war selbst die dramatische Form zu erschauen, in welcher sie die erschöpfende Kundgebung ihres idealen Inhaltes an das Gefühl zu erzielen vermocht hätten. Göthe wandte sich daher wieder der modernen epischen Form zu und Schiller fuhr fort die historische Tragödie als Unterlage seiner poetischen Intentionen anzusehen in einer Weise, die der Dichter stets

---

*) Siehe die treffliche Darstellung in Wagner's „Oper und Drama" Bd. 2. Seite 152 und ff.

*) Es scheint mir äußerst beachtenswerth, daß einer der erfahrensten Bühnenlenker der Gegenwart, der jetzige Director des Hofoperntheaters in Wien, Hr. Cornet, 50 Jahre später, als Schiller dies schrieb, die Zustände noch unverändert fand, und von seinem ganz empirischen Standpunkte aus sich in ähnlicher Weise aussprach (Siehe dessen „Die Oper in Deutschland" Hamburg. 1849. S. 67). Seien die Angelegenheiten der deutschen Oper geordnet, meint er, so werde sie auch eine Zukunft haben, um so mehr da sie ihm ausersehen scheine, „den hochpoetischen Theil dramatischer Bestrebungen in unserm materiellen Jahrhunderte vom Untergange zu retten. Das sogenannte Unwahrscheinliche" — so fährt er fort — „(Phantastische, Feenhafte) hat sich von jeher nur auf die Tonkunst gestützt; ihr wird künftig auch die Liebesromantik, das rein lyrische Feld anheimfallen, dagegen das recitirende Drama nur auf das Historische, Reflectirende, Zeitgemäße (Politische) auf die Abnormitäten Gesellschaftlicher Zustände (Komische, Parodische, Spitzfindige) auf alles was den Verstand allein in Anspruch nimmt, angewiesen sein wird. So lehrt wenigstens die Erfahrung, abstrahirt aus der deutschen Schauspielproduction und der geschriebenen Kritik des letzten Decenniums. Die Sentiments der Liebe, die Thräne, die aufopfernde, großherzige Freundschaft sind nach gerade „unwahrscheinlich" geworden; sie werden sich in die Oper flüchten müssen! Die Bestrebungen der jungen Talente für das ernste Schauspiel dürften bald kein Publikum mehr finden, das sich durch „Unwahrscheinliches" von der Bühne herab unterhalten läßt — denn, amüsirt will es immer und überall sein! — Die Elite der Gesellschaft wird den Sturz der Tragödie, des hochpoetischen Drama am allerwenigsten aufhalten; in England ist es längst fashionable gar nicht mehr in's Schauspiel zu gehen; das Théâtre français ist fast nur noch eine Täuschung! Die industriösen Bühnenspiele von Laube, Gutzkow, Freitag, Prutz, Hebbel, Lubarsch u. A. zeigen deutlich an, daß das heutige Publikum auf andere Weise angezogen und gefesselt werden müsse, als auf die herkömmliche, nämlich durch das rein lyrische Element. Mit dem bürgerlichen Drama, dem Rühr- und Charakterschauspiel ist es, wie ich fürchte — vorbei! Die Darstellungskunst wird sich an die dramatischen Eintagsfliegen, an Tendenz- und Situationspiecen halten müssen, und was dabei herauskommt, ist unschwer zu errathen, denn der Aufgaben zur Heranbildung neuer Talente werden immer weniger.

beim Geschichtsschreiber zu entschuldigen hatte, weil er eben allemal in seiner Poesie das Schöne zur Darstellung bringen wollte, das Historisch-wahre und das Kunstschöne aber zwei so verschiedene Dinge sind, als das wirkliche Leben und das Ideal.

(Fortsetzung folgt.)

G. D. Otten in Hamburg.

„Zu der durch Rungenhagen's Tod erledigten Musikdirectorstelle an der Singakademie zu Berlin hat der Vorstand den Mitgliedern dieses Instituts drei Candidaten zur Wahl präsentirt: den seitherigen Vicedirector der Singakademie Grell, den Organisten und Musikdirector Hering in Bautzen und den Musikdirector G. D. Otten zu Hamburg, welche Letzteren auch zu Probedirectionen nach Berlin berufen worden sind. Mit Otten (Hering, der ein tüchtiger Künstler sein soll, kennen wir nicht) hat der Vorstand einen sehr glücklichen Griff gethan, indem sich wohl selten ein Mann findet, der so vollkommen dieser Stelle nach allen Seiten hin gewachsen wäre, als Otten. Durch und durch Musiker, tüchtiger Clavierspieler, erfahrener und gewandter Dirigent, sattelfest in allen Theilen der Tonsetzkunst, eingeweiht in die Geheimnisse der Gesang- und Instrumentirkunst, Kunstphilosoph — wer erinnerte sich nicht mit Vergnügen seiner im verflossenen Winter gehaltenen Vorträge in Hamburg über Musikgegenstände? — gründlicher Kritiker, dabei ein Mann, der sich auch in anderen Fächern tüchtig umgesehen, verbindet er mit einer wahrhaft erhebenden Begeisterung für seine ihm heilige Kunst eine Kraft, Sicherheit und Entschiedenheit in seinem Auftreten, daß man ihn unbedenklich als den Mann bezeichnen kann, der im Stande ist, das so ehrwürdige Institut der Singakademie vom nahen Verderben zu retten. Ob Otten gewählt werden wird? Sollte nicht der seitherige Vicedirector Grell, für den alle Bande der Anciennetät und Gewohnheit sprechen, die meisten Stimmen erhalten, obwohl er das sinkende Institut nicht hat halten können? Glaubt man ihm Dank zu schulden, so gebe man dem schon bejahrteren Manne einen ehrenvollen Ruhegehalt, rette aber das Institut durch eine jugendlich kräftige Hand. Das schulden die Mitglieder nicht allein sich, nicht allein ihrer Stadt, sie schulden es der Welt."

Nicht ohne eine große Freude, die Freude, die jeder Rechtlichdenkende empfindet über die dem Verdienst werdende öffentliche Ehrenanerkennung, habe ich die angeführten Zeilen in einem öffentlichen Blatte gelesen. Von wem sie herrühren, weiß ich nicht; jedenfalls aber, was den Belobten betrifft, — über das Uebrige steht mir kein Urtheil zu — kann ich das mit Fug und Recht behaupten: von einem wohlunterrichteten Correspondenten. Mit Fug und Recht, sage ich, denn Hr. G. D. Otten, dessen Achtung und Freundschaft zu besitzen ich mir zur unschätzbaren Ehre anrechne, ist mir seit fünfundzwanzig Jahren und drüber bekannt, und innerhalb seines Wirkungskreises, seiner Gesinnung und künstlerischen Tendenzen in so vertrauter Weise, daß mich bei seiner bewährten, von allem Geräusch sich fern haltenden und von allem Vordrängen zu öffentlicher Anerkennung angewiderten Gesinnungstreue eine Charakterisirung wie die eben erwähnte auf das Freudigste überraschen mußte, und ich mich berechtigt fühle, deren Inhalt Wort für Wort zu unterzeichnen, wie ich ihn in allen Stücken auch mit den besten Belegen, mit Thatsachen, bekräftigen kann, wäre nicht schon der gültigste von allen, wenn auch unbekannt über den Kreis der Heimath hinaus, die hohe Achtung, deren Otten als Mensch und Künstler allgemein in seiner Vaterstadt genießt.

So sei es mir denn vergönnt, aus Otten's Wirksamkeit einiges Thatsächliche hier anzuführen. In Hamburg, wo er sich als Musiklehrer niederließ, kam ihm die Erfahrung zu Gute, die er während unseres gemeinschaftlichen Trienniums bei unserem trefflichen Meister und Freunde Friedrich Schneider in Dessau, woselbst er von 1828 bis 1832 seinen musikalischen Studien oblag, des Lehrers fördernde Winke benutzend durch Einübung und Leitung kleiner Orchestervereine und Singchöre, an welchen sich befreundete Mitglieder der Singakademie, Seminaristen und Dilettanten betheiligten, sich anzueignen bestrebt war. Vom Jahre 1839 an veranstaltete und dirigirte er Concerte, in welchen je nach Umständen 120 bis 200 Singstimmen und 40 bis 60 Instrumentisten mitwirkten. Zwei ausgenommen, alle für milde Zwecke. Für hinreichende und gründliche Proben ward grundsätzlich gesorgt und in dieser Beziehung kein Opfer gescheut. Den sorgfältigen Einübungen und anziehenden Programmen ward dann jedesmal auch der gewünschte Erfolg. Diesen Concerten, welche durch ihren belebenden Inhalt ein größeres Interesse weckten und durch Bereicherung des bis dahin üblichen Repertoires den auf das Allbekannte beschränkten Musikfreunden einen erweiterten Gesichtskreis eröffneten, verdankte Hamburg die Bekanntschaft mit manchem neuen Tonwerke, das sonst schwerlich würde zur Aufführung gekommen sein, und bei solchem Bestreben hielt mit seiner Rührigkeit des Mannes durchweg edler Geschmack gleichen Schritt. Zu jenen von ihm eingeführten Werken gehören z. B. von Beethoven die vollständige Musik zu den Ruinen

von Athen, ein Genuß erhöht durch den Umstand, daß Sophie Schröder den declamatorischen Theil übernahm; Trauermarsch, instrumentirt von Seyfried mit Chor, zu Mendelssohn's Todtenfeier; Mendelssohn's Athalia, die wiederholt, und Walpurgisnacht, die drei Mal aufgeführt wurde; von Mendelssohn ferner: achtstimmiges Ave Maria, 114ter Psalm achtstimmig, A=Moll Symphonie, drei geistliche Lieder für Alt=Solo, Chor und Orgel, dessen Violinconcert, vorgetragen von dem talentvollen Böje. Dann Radziwill's Faust zum großen Theil, und vieles aus Schneider's Pharao, (das bereits bekannte Weltgericht desselben Meisters zweimal, dessen 24ster Psalm 2c.); Cherubini's Requiem C=Moll und Missa 2 D=Moll; C. M. v. Weber's Kampf und Sieg, die Schlacht bei Belle Alliance zweimal. Daß dabei die große Tondichtertrias, die überall dem Concertleben zu Grunde liegt, nicht versäumt wurde, so wenig wie Händel und Bach, versteht sich am Rande. So Palästrina, Graun, Righini, Spontini, Mehül, Paer, Ries, Fesca, Onslow, die alle in geschmackvoller Auswahl zu Gehör gebracht wurden. Von Schumann die zweite Symphonie und Zigeunerleben, mit Orchester; zu sehr schöner Wirkung auch mehrere Compositionen von Franz Schubert, wie die Nonne, Mirjam's Siegsgesang, Solo mit Chor und Orchester, zwei große Märsche u. a. m., sämmtlich instrumentirt von Otten; Choräle von ihm harmonisirt für 4, 6 und 8 Stimmen u. s. w. Besonders anregend und belebend wirkte Otten durch seine Musikaufführungen in Privatzirkeln; wahre Familienfeste, zu welchen die singende Jugend in freudiger Begeisterung zur Mitwirkung sich drängte, und deren Repertorium eine musterhafte Zusammenstellung der mannichfaltigsten und interessantesten Musikstücke darbietet. Neben der ältern von Wilhelm Grund gestifteten und geleiteten Singakademie, bildete Otten aus jüngern Kräften eine zweite, die eine Reihe von Jahren bestand, und eine Liedertafel die trefflich eingesungen war und Ausgezeichnetes leistete. Seine Vorlesungen über Tonkunst fanden den größten Beifall. Bei der vor einigen Jahren angeregten Wiedereinführung der Kirchenmusik in den Gottesdienst, faßte auch Otten mit lebhafter Theilnahme diesen wichtigen Gegenstand in's Auge. Mit dem Tode des rühmlich bekannten Christian Friedrich Gottlieb Schwenke im Jahre 1822 hatte die Stadt die von ihm bekleidete Stelle eines amtlichen Cantor's und Musikdirector's eingehen lassen, in welcher im Verlauf der Zeiten Männer wie Sartorius, Selle, Bernhardi, Telemann und Phil. Em. Bach segensreich gewirkt hatten. Der Verfall der Kunst in Kirche und Schule war die unausbleibliche Folge dieser beklagenswerthen Einziehung gewesen. Auf Aufforderung der Kirchenbehörden nun reichte Otten ein schätzbares wohlbegründetes Gutachten ein, das sehr gute Aufnahme fand, leider aber den erzielten Erfolg nicht herbeiführte, da die Frage, auf Hindernisse stoßend da wo sie am wenigsten zu erwarten standen, allmälig in den Hintergrund zurücktrat und endlich gänzlich wieder einschlummerte.

In gemeinschaftlichem Streben mit dem ursprünglichen Anreger der Idee, dem damaligen Musikdirector Herrmann in Lübeck, Theodor Avé=Lallemant und dem Unterzeichneten in Hamburg, nahm auch Otten eine Stelle ein in dem kleinen berathenden Kreis, aus welchem im Jahre 1839 der „Norddeutsche Musikfestverein" hervorging. Was auch geringern, in bürgerlicher Stellung, Stand und Vermögen ganz untergeordneten, unbedeutenden Männern durchzusetzen gelingen kann, wenn sie eine gemeinnützige Idee, deren Ausführbarkeit in die Augen springt, mit Begeisterung ergreifen und mit Beharrlichkeit verfolgen, zeigte sich hier, wo die schwachen Träger bei allen Gebildeten nah und fern die kräftigste Unterstützung fanden, in ermuthigender und wahrhaft erhebender Weise. Welch wohlthätigen Einfluß diese durch Statuten zusammengehaltene permanente Städteverbindung der lauenburgischen, holsteinischen, oldenburgischen und mecklenburgischen Landschaften, deren Kern und Mittelpunkt die Hansestädter bildeten, in wenig Jahren überall hin übte; wie schnell das neu sich regende Musikleben nach allen Richtungen sich erstreckte und bis in die kleinsten Ortschaften drang, die nun im Ehrgeiz wetteiferten bei den großen Festaufführungen sich würdig vertreten zu sehen: davon sind die Zeugnisse theilweise in den veröffentlichten Festschilderungen, zunächst aber in den Protokollen des Vereins nachzuweisen. Ein Unternehmen, an welches sich, mit der Aussicht auf ein Conservatorium für Norddeutschland, so schöne Hoffnungen knüpften für die Zukunft, Hoffnungen die mit der furchtbaren Feuersbrunst in Hamburg in Rauch aufgehen sollten! . . . Otten entwickelte für die Verwirklichung dieses Plan's die größte Thätigkeit, und leitete bei dem großartigen Musikfeste in Hamburg 1841, welches in dem darauf folgenden Jahre, wie krächzende Zeloten sich vernehmen ließen, den strafenden Zorn des Herrn, das rächende Feuer, auf die sündhafte Stadt herabrief, mit Umsicht und Gewandtheit die Proben zum „Messias", dessen Aufführung unter Friedrich Schneider's Direction in der großen Michaeliskirche zu wahrhafter Erbauung aller Anwesenden so herrlich ausfiel.

Das sind Otten's Verdienste um seine Vaterstadt. Als Lehrer unterrichtet er in den angesehensten Hamburger Familien, in einigen während eines Zeitraum's von achtzehn Jahren. Wo im Lehrer wür=

dige Auffassung der Kunst, Begeisterung für das Schöne und Edle zusammentrifft mit einer höhern Bildung, mit vielseitigen historischen, literarischen und sprachlichen Kenntnissen, da ist für den Schüler der Unterricht nicht blos technische Belehrung, sondern eine Erweiterung des Gesichtskreises und Bildung des Gemüth's, und ein Seelengenuß die Pflege der Kunst. Diesen Charakter trägt Otten's Lehrweise.

Und da von außen her und unvermuthet mir die Anregung gekommen, ein Wort über den Freund zu veröffentlichen, so habe ich die Gelegenheit mit Freuden ergriffen und dem Drange um so lieber nachgegeben, als ich dadurch den langgehegten Wunsch erfüllte, ihm nach besten Wissen und Gewissen gerecht zu werden.

Paris 10ter März. Aug. Gathy.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Achtes Concert der Euterpe am 15ten März. Ouvertüre zu Tell von Rossini. Arie aus La gazza ladra von Rossini, gesungen von Frl. Buck. Variationen über ein Originalthema (Op. 18) für die Violine von F. David, vorgetragen von Hrn. Welker sen. (Mitgl. des Vereins). Lieder am Pianoforte, ges. von Frl. Buck. Ouvertüre zu Oberon von C. M. v. Weber. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 7, A-Dur von Beethoven. — Nach längerer Pause hörten wir Frl. Buck in diesem Concert wieder. Was wir früher schon zu verschiedenen Malen über diese Sängerin gesagt haben, gilt auch im Allgemeinen bei ihrem diesmaligen Auftreten. Sie schien uns an diesem Abende besonders gut disponirt und wenn auch der Vortrag der Rossini'schen Arie nicht ganz der Art und Weise entsprach, mit der italienische Musik gesungen werden muß, so war doch der der Lieder („Auf dem Berge" von Lindblad und „Das Mädchen an den Mond" von H. Dorn) befriedigend. — Hr. Welker sen., den wir bereits anderweitig zu hören Gelegenheit hatten, ist ein tüchtiger Violinist mit bedeutender Fertigkeit und schönem, wenn auch nicht großem Tone. Seine Auffassung und Wiedergabe ist im Ganzen eine richtige und verständnißvolle, nur hätten wir an einigen wenigen Stellen eine etwas feinere Nuancirung gewünscht. — Die drei Instrumental-Werke gingen befriedigend, namentlich ward die Symphonie mit sichtlicher Liebe vorgetragen.

Dritte und letzte musikalische Abend-Unterhaltung im Saale des Gewandhauses am 18ten März. Quartett für Streich-Instrumente (Op. 13. Es-Dur) von Mendelssohn, vorgetr. von den HH. Röntgen, CM. Dreyschock, Herrmann und Grützmacher. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von R. Schumann (Op. 47), vorgetragen von den HH. Chordirector Radecke, Röntgen, MD. Gade und Wittmann. Zweiter Theil: Quartett für Streich-Instrumente von Beethoven (Op. 59, Nr. 2 E-Moll), vorgetr. von den HH. Dreyschock, Röntgen, Gade und Grützmacher. — Die Ausführung dieser sämmtlichen Werke war bis auf einige kleine Versehen eine durchaus gelungene zu nennen; besonders wurde das Beethoven'sche Quartett mit Verständniß und Begeisterung vorgetragen und fand auch im Publikum den größten Beifall.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Im letzten Abonnementsconcerte zu Bremen sangen Herr und Frau v. Milde vom Hoftheater zu Weimar und wurden durch stürmischen Beifall belohnt.

Alexander Dreyschock gab am 14ten März in Wien sein letztes Concert.

Hr. Ander vom k. k. Hofoperntheater gastirt in Magdeburg.

Therese Milanollo wird zunächst in Erfurt concertiren.

Hrn. v. Bülow's Concerte in Wien hatten sich von Seiten Betty Paoly's (der geistreichen Feuilletonistin des „Lloyd"), so wie anderer Wiener Recensenten einer sehr anerkennenden Kritik zu erfreuen. Das halb officielle „Dresdner Journal" aber kann es Hrn. v. Bülow noch nicht verzeihen, daß er ein Verehrer Wagner's und Schüler Liszt's ist. Es behauptet in seiner Gehässigkeit, daß Hr. v. Bülow's Spiel geistlos (!) sei.

Frl. Ney vom Wiener Hofoperntheater, welche gegenwärtig in Gratz gastirt, wird binnen Kurzem Leipzig mit ihrem Besuche erfreuen.

Tichatschek gastirt im Stadttheater zu Danzig.

Frau v. Marra-Vollmer hat in Bremen elf Gastrollen gesungen, und die Stadt „mit Lorbeern überschüttet" verlassen.

Frl. Herwegh, eine Schülerin Bordogni's in Paris, hat in Trier als Regimentstochter Anerkennung (besonders in Versen im Localblatte) gefunden.

Marie Wieck und der Violinist Singer haben sich zu Concerten in Berlin vereinigt.

Frau Schuselka singt in Paris in den aristokratischen Salons der Faubourg St. Germain; Frau Schröder-Devrient in den Concerten Ferdinand Heller's zum Besten des Vereins für arme Musiker.

In Dresden gastirt gegenwärtig der Tenorist Kreuzer, Hofopernsänger aus Wien. Er trat bis jetzt in Martha und in den Hugenotten auf. Der Gast, welcher der Dresdner Oper einmal eine neue Oper, oder gar ein neues Repertoir mitbrächte, wird noch immer, wie ein Messias, erwartet! —

Der Clarinettist Hentzschel, ein Schüler des berühmten Kotte, gab am 11ten März in Dresden ein Concert, unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Wölfel, des Hofopernsängers Becker, des Kammermusikus Tröstler und des blinden Flötisten F. Paul. Interessant war nur der Vortrag des ganzen F=Moll=Concertes für Clarinette von C. M. v. Weber, das man selten vollständig zu hören bekommt. Für ein Clarinettenconcert war aber der Eintrittspreis von 1 Thaler etwas — — sehr hoch! —

Neue und neueinstudirte Opern. In Mannheim wurde zum ersten Male das Fragment von Mendelssohn's „Loreley" gegeben.

Die schon neulich von uns erwähnte Oper Gläser's (Text von Andersen) führt den Titel „Nöffen" und ist in Copenhagen zum ersten Male mit Beifall aufgeführt worden.

Verdi's „Trevita" (nach anderer Lesart „Traviata") hat in Venedig totales Fiasco gemacht.

Am 22sten März wurde Flotow's „Indra" zum ersten Male im Opernhause zu Berlin gegeben.

In der komischen Oper zu Paris ist eine einactige Operette „les noces de Jeanette" von Victor Massé, zum ersten Male aufgeführt worden und hat angesprochen.

Vermischtes.

Eine sehr zahlreiche Gesellschaft ungarischer Sänger hat sich für dieses Frühjahr in Berlin angemeldet.

Vor einiger Zeit sollte dem Theater „Gymnase dramatique" zu Paris die Ehre des kaiserlichen Besuches zu Theil werden. Das Gymnase war früher das Theater der Herzogin v. Berry, und hatte im Juli 1830 für seine Beschützerin einen besonderen Eingang bauen lassen. Dieser Eingang war seit 23 Jahren nicht mehr geöffnet worden. Man erfuhr erst Nachmittag 3 Uhr, daß der Kaiser komme. Eine halbe Stunde später waren schon funfzig Arbeiter, Tapezirer, Schlosser, Maler, Gärtner, Parfümisten in Thätigkeit, und um 8 Uhr stiegen der Kaiser und die Kaiserin aus ihrem Wagen eine prächtige Treppe hinan, und gelangten durch einen geräumigen Gang, der mit reichen Tapeten ausgeschlagen, glänzend beleuchtet war, durch ein elegantes Boudoir und einen allerliebsten kleinen Saal in ihre Loge, und zwar ohne auf dem Weg vom Wagen bis in die Loge irgend Jemand zu treffen, der nicht zu ihrer Dienerschaft gehörte. Die Aufmerksamkeit war zart und kostspielig, sie mußte um so schmeichelhafter erscheinen, als sie von einer Theaterdirection kam, die keine Zuschüsse empfängt. Sie war allerdings nur die versteckte Form einer Empfehlung für eine — Staatsunterstützung. Die Treppe baut man, aber den Zuschuß meint man! —

Halanzier, Director des Straßburger Theaters, macht bekannt, daß er geneigt sei, mit einer deutschen Operngesellschaft einer großen Stadt in Unterhandlung zu treten wegen einer während der Monate April und Mai d. J. in Straßburg zu veranstaltenden Reihe deutscher Opernvorstellungen. Es könnte passiren, daß diese deutsche Operngesellschaft französische Musik nach Frankreich brächte! Martha und Aehnliches hat schon längst Bürgerrecht in Straßburg gefunden.

Am 7ten März wurde in Mailand nach vierwöchentlicher unfreiwilliger Pause das Scala=Theater von Neuem eröffnet mit Verdi's dort sehr beliebter Oper „Rigoletto" und dem Ballet „Caterina, la figlia del Bandito". Seitdem war der Besuch des Theaters fortwährend im Zunehmen. Ende März kam die für Mailand neue Oper von Pacini „il Cid" zur Aufführung.

Bei einem großen Amateur=Concert in Newcastle — in welchem unter Anderem vier Harfen figurirten — war der Concertsaal mit entsprechenden Fahnen und Decorationen geschmückt, welche die Namen der in England gefeierten Componisten trugen. Dabei begab es sich denn, daß Mendelssohn die Ehre hatte, neben Auber zu glänzen. In Mitten des Saales aber prangten die drei hervorragensten Componisten=Namen mit besonderer Auszeichnung: In der Mitte Spohr, und ihm zu beiden Seiten Beethoven und — — Czerny! — Das ist der englische Geschmack, auf welchen sich gewisse deutsche Künstler so Viel einzubilden pflegen! —

Die neuliche Vorstellung des „Stradella" im Kroll'schen Etablissement zu Berlin, wurde durch einen unangenehmen Zufall unterbrochen. Das Kleid der Sängerin Frl. Wetterhan entzündete sich an den Lampen. Glücklicherweise waren einige Anwesende entschlossen genug, die Dame zu Boden zu werfen, und das Feuer zu ersticken, so daß sie mit einer Ohnmacht davon kam.

Aus Freiburg im Breisgau schreibt man: „Tannhäuser", welcher hier bei der dritten Aufführung noch ein überfülltes Haus erzweckte, ist von der Theater=Commission verboten worden, obgleich er auf Kosten des Directors neu ausgestattet worden ist, und dieser allein für den Riß zu stehen hat. Der Grund dieses als Curiosum zu betrachtenden Verbotes ist der Umstand, daß einige Theater=Commissionsmitglieder kei Gefallen an der Oper finden! Von der Bevormundung, unter welcher ein Director hier steht, hat man im übrigen Deutschland nicht den blassesten Begriff.

Sophie Cruvelli in Paris ist von dem Handelstribunal zu zweitausend Franken Strafe verurtheilt worden, weil sie eine Vorstellung der Oper „Louise Miller", „ohne genügenden Grund", unmöglich gemacht hat. Wie kann aber das Handelsgericht so unbillig sein und Gründe von einer dramatischen Sängerin verlangen. „Ich gebe keine Gründe an und wenn sie so wohlfeil wären als Heidelbeeren" sagt Sir John Falstaff.

Das Musikschreiben zu Dramen des höhern Styl's scheint vielfach Nachahmung zu finden. So hat jetzt Lindpaintner die Musik zu dem Trauerspiele „Attila" von Professor Rustige in Stuttgart geschrieben. Trotzdem hat dies mit großer Spannung erwartete Werk ein gelindes Fiasko gemacht.

In Surabay, jenem Theil Batavia's, wo auch die leider zu früh geschiedene geistreiche Schriftstellerin Therese v. Bacherach lebte, ist eine deutsche Liedertafel „zur Pflege classischer Musik" errichtet worden. Gerstäcker sagt aber, daß sich auch in der Fremde kaum zwei Deutsche mit einander vertragen können.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 14. Den 1. April 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

W. H. Riehl,

als Musik-Historiker.

Zweiter Artikel.

Wenn Gervinus Einleitung in die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts als staatsgefährlich denuncirt werden konnte, so müssen wir Riehl's „Charakterköpfe" mit viel mehr Recht für geschmacksgefährlich erklären, und treten demgemäß als Denunciant auf! In gefälliger und leichter Form und in verlockender Darstellung sucht Riehl das ruhige Volk der Dilettanten für sich zu gewinnen, packt die Orthodoxen und Conservativen an ihrer schwachen Seite und sucht heillose Verwirrung im musikalischen Lager hervorzurufen. Er ist der gefährlichste Reactionär, weil er der geistreichste ist — ein wahrer musikalischer Stahl, denn er predigt unverhohlen: „Die Musik ist Umkehr!" — Riehl wäre werth, nach Berlin berufen zu werden, um im „Verein für innere Mission" mit Hengstenberg, Göschel und Stahl Vorträge über retrograde „Musikbewegungen" zu halten. Hierzu sei er bestens empfohlen, aber nicht zum Musikgeschichtsschreiber der Gegenwart!

Da Riehl sich nicht die Mühe genommen hat, seine Angriffe, oder die Gründe dafür, in ein System zu bringen, so kann er auch uns nicht zumuthen, die mühevolle Arbeit zu unternehmen, seine Gedanken logisch zu ordnen. Wir geben im Folgenden eine Zusammenstellung seiner hauptsächlichsten Angriffe, wie sie der Seitenzahl nach folgen. Wir bürgen nicht dafür, daß die Aufzählung vollständig sei, aber wir können den Leser darüber beruhigen, daß diese Einfälle nicht etwa „aus dem Zusammenhange gerissen sind," (die beliebte Hinterthür gegen dergleichen Anführungen) weil sie meist ohne Zusammenhang, oder doch ohne innere Berechtigung und Nothwendigkeit gewöhnlich nur dastehen, um Effekt zu machen. Der Leser mag die „ideelle Einheit" in diesen Aphorismen selbst erkennen, wenn er, wie Riehl sagt, „lesen gelernt hat!" —

„Die musikalischen Geschichtschreiber und Aesthetiker des vorigen Jahrhunderts wirkten in der umfassendsten Weise auf die literarische Gesammtentwickelung der Nation. Das mag uns freilich wie ein Mährchen klingen, wenn wir die Dürftigkeit und Machtlosigkeit der heutigen musikalischen Schriftstellerei dagegen halten." — (S. 33.) — Hat Herr Riehl wohl damit sich selbst gemeint? —

„Die Gegenwart möge sich nicht zu sehr erheben über die Zopfmusikanten mit ihrer kindischen Tonmalerei. Denn, wenn wir in Instrumentalstücken „Lieder ohne Worte" singen, (diese sind bekanntlich von

Mendelssohn erfunden) in der „Oper der Zukunft" den Beruf (!) des gesprochenen Dialogs und des gesungenen durcheinander mengen (!) u. s. w., dann thut auch uns ein kritischer Reformator Noth, der mit dem Schwerte dreinfährt, um die Linie zu zeichnen, wo sich die Marken der einzelnen Künste trennen." — (S. 48.) Allem Anschein nach glaubt Hr. Riehl sich zu diesem kritischen Markscheideramt berufen. Die historische Schule, auf die er wartet, wird ihn ohne Zweifel an ihre Spitze stellen! Hrn. Riehl wäre aber sehr zu wünschen, daß er seinen journalistischen „Beruf" nicht mit dem musikalischen „durcheinander mengen" möchte! — „Das Zurückgreifen zum Studium der alten, ernsten und keuschen Kirchenmusik ist uns jetzt, in einer musikalisch ausgelebten Zeit, am Abschluß einer großen Periode, wieder ein Wahrzeichen der Reform geworden." — (S. 51). — Da haben wir den Reactionär in optima forma. Er räth' uns zu dem bekannten Zirkeldanz, mit wenig Witz und viel Behagen, der von jeher so erstaunliche Resultate erzielt hat.

„Wie ist es jetzt so still geworden unter den deutschen Musikliteratoren, gegenüber den lärmenden Gruppen jener fehdelustigen, vielgeschäftigen Ritter vom Zopf und vom Schwert! Nur Richard Wagner, der Doctrinär des musikalischen Radicalismus, beschreitet jetzt wieder den Turnierplatz, vergleichbar jenen alten Streithähnen. Aber die Gegner bleiben zu Hause, und zu jedem Kampfe gehören bekanntlich wenigstens zwei." — (S. 58). — Das Hohle und Phrasenhafte von Riehl's Polemik kann nicht treffender charakterisirt werden, als durch diese Tirade, die nicht weniger als drei Unwahrheiten auf einmal enthält. Denn erstens ist es unwahr, daß es in der Musikliteratur still geworden sei! Hr. Riehl scheint die Journale Norddeutschlands nicht zu kennen, die leider fast fortwährend polemisiren müssen, um sich den überhandnehmenden literarischen Stoff, der buchstäblich kaum mehr zu bewältigen ist, nicht über den Kopf wachsen zu lassen. In Folianten à la Mattheson zeigt sich die Polemik allerdings nicht mehr, weil Folianten keine Leser mehr finden, obgleich man über gewisse Themata noch heute Folianten schreiben könnte. Wenn man aber die literarischen Kämpfe, welche die Journale Deutschlands Jahr aus Jahr ein führen, in Bänden sammeln wollte, kämen mehr Folianten zusammen, als zu Mattheson's Zeit erschienen sind! — Zweitens ist es geradezu lächerlich, Wagner einen Doctrinär zu nennen. Wenn ein so eminent begabter, nicht nur denkender, sondern schaffender Künstler, der allen Doctrinären in der Kunst den Fehdehandschuh hingeworfen hat, ein Doctrinär sein soll — was ist dann Hrn. Riehl? Was sollen solche Schlagwörter, die effectiv keinen Sinn haben! — Drittens zeigt es eine wirklich fabelhafte Naivität und Unkenntniß, behaupten zu wollen, Wagner habe keine Gegner! Ich dächte doch, die wären mit Händen zu greifen! Wünscht Hr. Riehl vielleicht eine Zusammenstellung der Literatur gegen Wagner? diese füllte allein schon mehrere Folianten, und auch die vornehme Augsburger Allgemeine würde darin eine würdige Stelle finden! —

„Die große Mehrzahl der Literatoren und Aesthetiker kann leider die historischen Bestrebungen Thibaut's, Winterfeld's und Kiesewetter's nicht würdigen. Die Musiker wollen sie nicht würdigen." (S. 61). — Wenn wir den Forschungen Winterfeld's &c. einen antiquarischen, literarischen und historischen Werth zugestehen, ist das nicht genug? Wenn wir ihrer Richtung aber keinen Einfluß auf unsere musikalische Entwickelung einräumen können, so hat das wohl seine guten Gründe, die nicht mit einem Bonmot à la Riehl abgemacht sind! — „Den Musikern des Zeitalters wird es die Geschichte als eine Schmach vor die Füße werfen (!), daß sie, ungleich den bildenden Künstlern und Poeten, in ihrer ungeheuren Majorität ihre Ohren verstopften, und die Resultate der historischen Forschung unbenutzt am Wege liegen ließen; während sich bei Jenen rasch weitverzweigte Künstlerschulen entwickelten, die nach den, in ihrer Reinheit wieder erkannten alten Formen neue Formen schufen" (d. h. unter Andern Hunderte von langweiligen Madonnen und steifen Heiligenbildern malten), „Neues, aber in der geschichtlichen Ueberlieferung Gewurzeltes bildeten und dichteten, und so ihre Werke mit einem idealen Geiste beseelten." — (S. 63). Das klingt hochtragisch, und ist doch nur hohles Pathos. Als wenn sich die Musik nicht historisch fort und fort entwickelte! Als wenn nicht eine organische Ausbildung und Erweiterung der überlieferten musikalischen Formen fortwährend angestrebt würde! Als wenn es keine musikalischen Schulen gäbe! Freilich leider noch keine historische, nach dem Riehl'schen Ideal! Wir haben aber nicht allein eine Mendelssohn'sche (Leipziger) Schule, sondern können ganz entschieden eine Schumann'sche (Düsseldorfer) Schule nachweisen und die Anfänge einer Wagner'schen Schule bereits erkennen. Wo sind aber die „weitverzweigten" Dichterschulen der Gegenwart, die Hr. Riehl den Musikern zur Nachahmung empfiehlt? Meint er vielleicht die abgelebte Schwäbische oder die ausgeschriebene Oestreicher Schule?

„Die Namen der Wenigen, welche, gleich Mendelssohn, den Schatz wissenschaftlicher Entdeckungen für sich praktisch zu machen suchten, wird man in desto

höheren Ehren nennen. So ist denn der großen Masse unserer Musiker noch immer der Zopf verblieben, dieweil unsern modernen Geschichtsforschern und Theoretikern das Schwert gefehlt hat." — (S. 64). Daß Gutzkow das hübsche Schlagwort „Zopf und Schwert" für sein Drama gefunden hatte, kam Riehl außerordentlich gelegen. Er spielt 34 Seiten lang mit seinem Zopf und klappert dazwischen mit dem Salondegen, den er für ein Schwert hält. — Die große Masse der modernen Musiker soll noch immer am Zopf laboriren! Diese Behauptung ist wenigstens neu, und das ist Riehl genug, um sie aufzustellen! —

Der nun folgende Artikel über Mendelssohn enthält so viele „gewagter" Behauptungen und „erstaunlicher" Schlagwörter, daß zu deren Aufzählung und Widerlegung ein eigener Artikel nöthig wäre. Daß Mendelssohn der „gebildeten Gesellschaft" angehöre, (S. 82) werden wir ihm so wenig abstreiten als, „daß die gebildete Gesellschaft in ganz Deutschland dieselbe sei" (S. 95), daß Mendelssohn für die „feine Gesellschaft" musicirte, (S. 91) und als „wahrer Diplomat componirte;" (S. 86.) und daß ein Mendelssohn'scher Kirchensatz dadurch nicht profanirt werde, wenn man ihn „beim Thee" aufführt, sondern daß er vielmehr „die Stimmung des Theezirkels hebt und läutert!" (S. 92). Wir treffen hier auf eine merkwürdige Harmonie unserer Ansichten mit denen Riehl's, um so sonderbarer, als Riehl das Alles nicht etwa ironisch meint! Wenn aber Riehl behauptet, „Mendelssohn sei keine Specialität, er stehe nicht einsam und werde noch Früchte tragen" (S. 84) — so fragen wir, wo dann die Früchte sind? Nennt er das eine Frucht, daß hermetisch abgeschlossene oder träge „geologische Formationen" wie Wien und München, jetzt erst hinter die Bedeutung Mendelssohn's und hinter die Kenntniß seiner Werke kommen, und folglich gegenwärtig sich in dem Stadium befinden, welches Norddeutschland seit zehn Jahren überwunden hat? Das ist nicht merkwürdiger und hat nicht mehr Bedeutung als, um bei dem „geologischen" Bilde zu bleiben, wenn die Winterkälte so langsam in die Erdschichten eindringt, daß sie wenige Fuß unter der Oberfläche erst anlangt, während oben schon wieder Sommer ist, und Alles grünt und Früchte trägt. Nicht mehr Beweiskraft hat der Satz (S. 86) „daß die Mendelssohn'sche Specialität zum Zeitgeschmack geworden sei," — denn das ist heute so unwahr, als es vor zehn Jahren richtig sein mochte und beweist nur, daß Hr. Riehl eben — in Augsburg sitzt! Was will übrigens „Zeitgeschmack" sagen? Sind Flotow und Meyerbeer etwa nicht im Zeitgeschmack? Und wird man daraus vernünftigerweise ihre Bedeutung für die Zukunft folgern wollen? —

Aber es kommen noch ganz andere Dinge. Da wird u. A. behauptet (S. 85) „Mendelssohn habe geschrieben, was Andere nicht schreiben, weil es Niemand hören mag," nämlich: Oratorien und Kirchenwerke (zugestanden) aber auch Cantaten, Symphonien, Quartette, Sonaten. Es ist erstaunlich, wie weit man in Augsburg schon ist! diese Dinge haben also Andere nicht geschrieben, weil sie Niemand hören mag! Solche Behauptungen setzt Hr. Riehl nun hin, weil sie nach Etwas klingen! Und das sollen „Proben einer Musikgeschichte" sein!

Wir erfahren von Hrn. Riehl ferner, daß „nur Mendelssohn's Lyrik sich in allen deutschen Landen (soll heißen bayrischen Landen) dauernd eingebürgert habe" (S. 89) und „daß Mendelssohn nur im kleinen Lied mit ganz freier Genialität (!) schöpferisch gewesen sei," (S. 105 und 107) obgleich eine Seite früher (S. 104) schon gesagt ist, daß, „wenn er ein Kirchenstück, eine Sonate, oder ein deutsches Lied setzte, ihm allezeit das Herz aufgegangen sei," was den Andern müsse zur Lehre und Warnung geschehen sein (!) sintemalen es eine nationale Schmach sei, daß jetzt die Deutschen ihre großartigen Kunstformen vergessen haben!" — Daß Hr. Riehl die Bestrebungen der Neuzeit in diesem Gebiet nicht vergessen habe, glauben wir gern, da er durch seine Redensarten beweist, daß er diese Bestrebungen noch gar nicht kennt!

Die Perle aller Thesen ist aber folgende, (S. 98). „In Betracht der nationalen Wirksamkeit Mendelssohn's ist es eine seltsame Fügung des Geschicks — oder vielleicht auch etwas mehr (!) — daß Mendelssohn keine Oper mehr zu Stande bringen sollte (?). Nirgends rächt sich's gründlicher, als bei der Oper, daß der halben musikalischen Generation die tiefere künstlerische Durchbildung gebricht (sehr richtig), und Mendelssohn, dem man diese Bildung so neidlos zugestand (allerdings) der darum vielleicht allein im Stande gewesen wäre, die deutsche Oper aus ihrer dermaligen Halbheit zu erlösen, mußte sterben, da er kaum mit dem ersten Acte" einer Oper fertig geworden war!" —

(Schluß folgt.)

Vertrauliche Briefe
an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner" in den „Grenzboten" Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Zweiter Brief.

(Fortsetzung.)

Ich kehre nun von meinem kleinen Excurse zu Ihrem Aufsatze zurück. — Sie bemühen sich in Ihrer Beurtheilung des Stoffes offenbar den Maasstab irgend vorhandener ästhetischer Kategorien an denselben zu legen, den ich von vornherein ablehnen dürfte. Ich thue es jedoch nicht, weil der „Tannhäuser" vor solchen Kategorien immerhin bestehen kann, wenn sie nur hinsichtlich der Metaphysik auf einem richtigen Begriffe der Tragik und was die Geschichte anlangt, auf dem desjenigen Ideales ruhen, dem der Stoff seinem prioren Ursprung nach angehört. Dieses Ideal nun ist weder das classische noch das moderne, sondern das romantische, das der phantastischen Subjectivität. Es würde zu weit führen, wenn ich hier den Begriff dieses Ideales entwickeln wollte; er ist Gegenstand der exacten Theorie, mit der man sich abgefunden haben soll, wenn man mit gewissen Prätensionen für oder gegen eine Sache auftritt, welche nach den Lehrsätzen derselben discutirt werden muß. Ehe ich näher auf die folgende Betrachtung eingehe, muß ich mich nur noch dagegen verwahren als sähe ich oder auch Wagner den Stoff absolut vom Standpunkte jenes Ideales an; das ginge gegen die Erklärung Wagner's vom Stoffe, welcher, wie oben bemerkt, nicht die Sage als solche d. h. als Erzeugniß jenes Ideales uns fertiges Object, sondern die aus der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens heraus neugeborne Sage ist. Dadurch wird von selbst die mögliche Voraussetzung widerlegt als wäre Wagner Romantiker im Sinne der mittelalterlichen Phantasie. — Gleich die ganze Behandlung der pragmatischen Elemente der Sage ist rein subjectiv und gegenwärtig. Es wundert mich, daß Sie dessen mit keiner Sylbe erwähnen, und vielmehr den Stoff in Wagner's Bearbeitung wie ein fertig Ueberkommenes ansehen. Freilich hätten Sie alsdann vielleicht ein anerkennendes Wort über Wagner sagen müssen, und das hatten Sie sich vorgenommen so wenig als möglich zu thun. „Tannhäuser" **und** (erlauben Sie daß ich dies „**und**" hier am rechten Orte ebenfalls premire) „der Sängerkrieg auf Wartburg" sind Gegenstände zweier von einander getrennt bestehender mittelalterlicher Sagen. Wagner hat in der nicht unbegründeten und theilweise schon vor ihm bestandenen Ansicht, welche den Tannhäuser mit Heinrich v. Ofterdingen identificirt, ein äußeres Bindemittel für die beiden Sagen gefunden, dem er dadurch ein inneres hinzufügte, daß er dem Sängerkriege einen andern Vorwurf gab, als den in der Sage, in dessen Behandlung der Tannhäuser mit seiner ganzen Subjectivität als Mensch und Dichter sich unwillkührlich so vertieft, daß in derselben das Hauptmoment seiner tragischen Schuld offenbar wird. Sehe ich nun den Gehalt der Wagner'schen Dichterabsicht im Ganzen und Großen an, so gewahre ich darin den sinnlich und geistig reich begabten Tannhäuser hinübergetrieben nach den in der Transcendenz (außer ihm) gesetzten Polen seines hier und dort einseitig gewordenen Wesens, — was seine tragische Schuld ausmacht. Seine Erlösung, d. h. die Herstellung des Gleichgewichts in seiner Natur, ist nur möglich in der Rückkehr zum Reinmenschlichen, welches in dem gleichmäßig sinnlichen als geistigen Liebestrieb zu jenem Wesen sich äußern müßte, das vermöge des in ihm vorhandenen gegensätzlichen Naturell's ihn harmonisch zu ergänzen, befähigt ist. Er findet auch diese Erlösung in dieser Rückkehr, aber gleichzeitig die Sühnung seiner tragischen Schuld in der alsbaldigen Auflösung seiner Existenz die nach seiner Rückkehr nur durch die Coexistenz jenes ihn ergänzenden Wesens möglich wäre, — welches aber bereits zu sein aufgehört hat, da dessen ungleich schwächere physische Natur dem äußeren moralischen Gegendruck aus Mangel an jeder thätigen Reagenz erliegen mußte. — Diesen Gehalt nun in einem Musikdrama gefühlsverständlich darzustellen, worin Ort und Zeit dem romantischen Stoffe entsprechend gewählt sein, und sowohl die Personen auf die Höhe des Pathos gebracht werden mußten, welche ein erhöhtes Sprachvermögen bedingte, als die Handlungsmomente so zu verdichten, beziehungsweise zu verstärken waren, daß sie in entscheidende Gefühlsmomente aufgingen, deren überzeugende Mittheilung wiederum jenes erhöhte Sprachvermögen erfordert, war die Aufgabe Wagner's, und ich sage mir selbst, daß sie gelöst sein muß, weil ich mir sonst jenes Gehaltes nicht gefühlsbewußt geworden wäre. —

Sehe ich mich nun wieder nach Ihrem Aufsatze um, so gewahre ich die kläglichste Confusion und Haltlosigkeit in Ihren Anforderungen an das Wagner'sche Kunstwerk. „Ist es nun Wagner gelungen", fragen Sie, „die Sage vom Tannhäuser so zu gestal-

ten, daß die tragische Idee, welche er in dieselbe hineingelegt, oder aus derselben herausgezogen hat, als eine poetisch wahre sich uns klar ausgeprägt darstellt, daß die handelnden Personen, die Träger dieser, in der durch sie bedingten Charakteristik als lebensvolle Individuen, die entscheidenden Momente der Handlung als mit einer innern Nothwendigkeit aus jenen Voraussetzungen hervorgehend erscheinen? Wir müssen dies auf's Bestimmteste verneinen." Was ist nach Ihrer Meinung die „tragische Idee", welche Wagner in die Sage hineingelegt oder aus derselben herausgezogen hat. Daß es eine „Idee des Tragischen" giebt, weiß ich; „tragische Ideen" aber giebt es bis jetzt nirgends als in Ihrem Aufsatz. Was ist „sich als poetisch wahr (?) klar ausprägen?" welches sind die handelnden Personen als Träger Ihrer „tragischen Idee?" Welcher Art ist die Charakteristik dieser Personen, die aus Ihrer „tragischen Idee" bedingt sein solle? Welches sind „jene Voraussetzungen", aus welchen „die entscheidenden Momente der Handlung als mit einer innern Nothwendigkeit hervorgehen" sollen? In Ihrem dämmerigen Verstande hat sich der faule Rest irgend einer ziemlich lottrig und modrig gewordenen Theorie des Drama abgelagert, demgemäß eine „tragische Idee", deren Art Sie nicht bezeichnen können, „handelnde Personen" von denen Sie nicht wissen, ob sie das Drama als fertige Charaktere antreten, oder sich zu solchen erst im Drama entwickeln sollen, und „Handlungsmomente" von denen Sie nicht sagen, ob sie epischer Natur, d. h. flüssig zu machende, oder dramatischer Natur, d. h. zu verdichtende sind, Ihnen so beiläufig und ungefähr die Ingredienzen zu sein scheinen, aus denen man ein X-Drama (den Begriff desselben als im Blauen existirend angenommen) zusammenbraut. — Aber — Sie fahren fort: „Die Frage, in deren Beantwortung sich Alles concentrirt, ist die, wie weit dem Dichter die Auffassung und Gestaltung des Tannhäusers selbst gelungen sei." O des Jammers! Jetzt „concentrirt sich Alles". Was ist „Alles"? die „tragische Idee" natürlich, die „Personen", die „Handlungsmomente". Und dies „Alles" concentrirt sich Ihnen nun plötzlich in Beantwortung der Frage, „wie weit dem Dichter die Auffassung und Gestaltung des Tannhäuser's selbst gelungen sei." Welches „Tannhäuser's"? frage ich Sie; dessen der Sage oder dessen Wagner's oder des Ihrigen? Der der Sage fällt hier offenbar aus, der Wagner's subordinirt sich den Gesetzen der Tragik, von dem Ihrigen werden wir gleich hören. Es sei Ihnen also hier nur noch gesagt, daß die Charakteristik einer einzelnen Person, und wenn es auch die Hauptperson einer Handlung wäre, allemal noch immer nicht hinreicht, um ein Drama zu machen, wie denn schon Aristoteles sagt: mit Charakteren macht man keine Dramen, aber mit Handlungen; die Axe dieser Handlungen bildet aber in einer Tragödie die tragische Schuld. Um deren Natur handelt es sich daher bei jeder guten Conception in jener Gattung, und diese tragische Schuld ist nicht aus der Charakteristik einer einzelnen Person allein zu entwickeln, weil sie nicht in dem schuldigen Individuum allein ihren letzten Grund hat, sondern in seinem Verhältnisse zu einem andern außer ihm Bestehenden oder zu Setzenden, mit welchem es collidirt. Ohne jene Schuld keine Tragik, keine Tragödie und überhaupt nichts, was eine Handlung in dieser Gattung veranlaßte. — Aber vielleicht haben Sie das bis anhin Unentdeckte gefunden; vielleicht ist Ihnen eine Charakteristik des Tannhäuser's zur Hand, welche die ganze Entwickelung eines großen Musikdrama's embryonisch in sich schließt. Sehen wir daher Ihren Tannhäuser an! „Ein überreich begabter Dichter, stolz im Gefühle seiner Kraft bis zur Ueberhebung und eben seiner poetischen Begabung wegen sinnlich stark erregbar, ergiebt sich dem sinnlichen Genuß und wird von der dämonisch fesselnden Gewalt desselben dergestalt bestrickt, daß er vergebens dieselbe zu bekämpfen sucht. Zwar rafft er sich auf im Gefühle sittlicher Kraft und religiösen Glaubens, die beseligende Zuversicht einer reinen Liebe giebt ihm Muth, tiefe Reue ergreift ihn — umsonst; in jedem entscheidenden Moment erfaßt ihn der unheimliche Dämon, er stirbt endlich ohne die Gewißheit der Entsühnung." In derbes Deutsch übersetzt heißt das: ein genialer Poet wird lüderlich, sehr lüderlich; er bekömmt natürlich dann und wann Katzenjammer, und nimmt sich in solchem Zustande sogar einmal vor, eine ganz honette Liebschaft anzufangen, aber wenn der Katzenjammer vorüber ist, wird er allemal wieder rückfällig, und zuletzt krepirt er wie ein Hund. „Gewiß" fügen Sie, von Ihrem Gebilde höchlichst befriedigt, hinzu, „gewiß liegen hierin die Elemente einer poetischen, wahrhaft tragischen Darstellung." So!? Nunwohl; lassen Sie mich diesem von einer pauvren Einbildungskraft todtgeborenen Wechselbalg, welcher dem Publikum durch das Vehikel einer gleißnerischen Scheinkritik statt des lebensvoll pulsirenden Erzeugnisses einer reichen Dichterkraft unterschoben werden soll, etwas näher an die Larve sehen! — Diesem ganz undinglichen Dinge fehlt auch natürlich gleich von Haus aus Alles was zur Kundgebung in einem Drama nöthig wäre: Beziehungen der Zeit und des Ortes, jede Möglichkeit objectiver Verkörperung. Welches sind die in Fleisch und Blut darzustellenden Begriffe, aus denen die Handlung bei Ihrem Tannhäuser construirt werden sollte? „Sinnlicher Genuß — dämonisch fesselnde Gewalt —

Gefühl sittlicher Kraft — dito religiösen Glaubens — beseligende Zuversicht reiner Liebe — Muth — tiefe Reue — Ungewißheit der Entsühnung." Das Alles sind abstracte Begriffe von Eigenschaften und Affecten, deren Vorhandensein wohl einen innerlichen Kampf, eine heftige Seelendialectik hervorbringen kann, mit nichten aber einen dramatischen Vorgang, der erst durch die bestimmte Personification all der disparaten Elemente, welche Sie wahllos nebeneinander aufführen, ermöglicht würde. Aber ich erweise Ihrer Logik auch durch die Setzung dieser letztern Möglichkeit noch eine unverdiente Ehre. Sie geben Ihrem Tannhäuserschemen „sittliche Kraft, religiösen Glauben, beseligende Zuversicht einer reinen Liebe, Muth und tiefe Reue," — lauter zierende positive Qualitäten eines wohl conditionirten christlich-germanischen Staatsbürgers. Aber o weh! diese positiven Qualitäten werden sammt und sonders erdrückt von was? — von einer „dämonisch fesselnden Gewalt." Also die tragische Schuld Ihres biedern Tannhäuserskelettes besteht lediglich in der Ueberwältigung durch das „Dämonische"; und darum soll dieses arme Skelett ohne Gewißheit der Entsühnung abfahren? was für einer Entsühnung? davon sagen Sie nichts. Sie hätten davon sprechen sollen; denn keiner Ihrer Leser ist so gescheut errathen zu können, was Sie selbst nicht zu sagen vermögen, — weil Sie es nicht wissen. — Aber ich schone Sie noch immer, mein Herr, und Sie verdienen es doch so wenig. Erlauben Sie daher, daß ich den Fezen löcherigen Kreppschleiers, den Sie über die Frage Ihres Wechselbalges gehängt haben, vollends abreiße, und Sie alles Ernstes frage: Was soll der Musiker mit jener „dämonischen Gewalt", jener „sittlichen Kraft", jenem „religiösen Glauben", jener beseligenden Zuversicht", jenem „Muthe", jener „Reue" anfangen, die schon dem Dichter höchstens Stoff zu einer Grabschrift geben können? Wo — wenn nicht in einem Tollhause — soll sich der Componist finden, der das moralische Inventar Ihres von Hause aus bankerotten Tannhäuser in Notenköpfen zu verwerthen versucht sein könnte? Sie, der Sie die gränzenlose Anmaßung haben, zu behaupten, in Ihrem achtehalb Zeilen langen Gefasel liegen „die Elemente einer poetischen wahrhaft tragischen Darstellung", sagen Sie mir: wo liegt darin eine Fabel, das erste Unerläßliche zu jedem Drama, wo liegen darin Handlungen und deren Motive, Personen und Charaktere zusammt ihrer Individualisirung nach den Verhältnissen einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Ortes? wo liegt darin das Wesen einer Schuld nach vernünftigen Gesetzen der Tragik, und einer adäquaten Sühnung dieser Schuld, wo liegen darin die Grundzüge der Auffassung des Stoffes nach den Anforderungen eines bestimmten geschichtlich-ästhetischen Ideales, wo liegen darin die Elemente zur Darstellung in einem Kunststyle, dessen Wesen in der Bedingung eines erhöhten Sprachvermögens ruht? — Wie möchten Sie die Stirn haben, zu sagen, daß in besagten achtehalb Zeilen eine halbweg erschöpfende Antwort auf diese Fragen, die unerläßlich ist, um die Elemente einer poetischen, wahrhaft tragischen Darstellung" zu bieten, auch nur andeutungsweise gegeben werden konnte? . . . Und nun genug von Ihrem Tannhäuser; er kann mir gestohlen werden, oder vielmehr Ihnen, beneidenswerther Erzeuger — wenn sich nämlich ein Dieb dafür findet. — Sie sind sehr — sehr unglücklich in positiver Kritik; ich muß daher schon wieder artiger gegen Sie werden, und mich mit Ihrer negativen Kritik befassen, wobei ich nun zunächst zu beleuchten habe, was Sie für Ausstellungen an Wagner's Tannhäuser zu machen für nöthig hielten. Mit der Versicherung, daß ich nicht ermüden werde, Ihnen zu folgen, so undankbar-beschwerlich es auch sein mag, durch alle Pfützen, welche Sie durchwaten, mit der metakritischen Peitsche hinter Ihnen her zu gehen, zeichne ich u. s. w.

Weimar, Mitte März 1853.

Joachim Raff.

(Schluß des zweiten Briefes.)

Aphorismen über Gesang

von

Ferdinand Sieber.

I.

Man sollte niemals in einer Sprache singen, die man nicht erlernt hat, oder doch wenigstens vollkommen versteht. Denn die mechanisch einstudirte Aussprache eines uns völlig fremden Idiomes wird erstlich höchst selten eine richtige bleiben, wenn sie es vielleicht auch beim Einstudiren gewesen sein mag, — außerdem aber muß auch der Vortrag nothwendig darunter leiden. Es genügt keineswegs den ungefähren Sinn der Periode, die man vorträgt, zu kennen, sondern ist unumgänglich nothwendig die Bedeutung und den Tonfall jedes Wortes, ja jeder Sylbe genau zu wissen, um ein Tonstück fein schattiren und mit wahrer Empfindung ausführen zu können. —

II.

Wenn Segond in seinem „Mémoire sur la voix inspiratoire" berichtet, die Stimmbildung sei nicht wesentlich an das Ausathmen geknüpft, sondern

der Mensch könne auch während des Einathmens singen — ja sogar eine Ein- und Ausathmungsstimme unterscheidet, von denen eine jede ihm zwei Register habe (vergl. den Bericht du Bois-Reymond's in den Fortschritten der Physik, 1848): so ist daraus für die Gesangskunst wahrlich keinerlei Gewinn zu hoffen. Es giebt im Gegentheile für den Singenden nichts Gefährlicheres, für Brust und Lungen Verderblicheres, als das Singen vor beendigtem Einathmungsprocesse. Wenn wir mit dem Munde pfeifen oder auf der Mundharmonika spielen, wobei sich bekanntlich eben so gut während des Einathmens als beim Ausathmen Töne erzeugen lassen, so fühlt unsere Brust schon hierbei sehr bald die ermüdende Wirkung solcher Einathmungstöne, wie viel mehr beim Singen! — Der Sänger schöpfe deshalb ruhig Athem und beginne seinen Gesang erst mit dem Ausfließen der aufgenommenen Luft; überlasse dagegen das Vermögen Sprech- und sonstige Töne während des Einathmens zu erzeugen den Gauklern und Bauchrednern, die darauf angewiesen sind! —

III.

Das beste Mittel die Töne des Brustregisters mit den Tönen des Falsettes möglichst in Einklang zu bringen (ich habe jetzt besonders die Männerstimmen im Auge) liegt darin, daß man nicht blos den äußersten Ton der Bruststimme, sondern die fünf bis sechs letzten Töne dieses Registers mit Falsettstimme möglichst klangvoll zu singen sich bemüht und nicht eher ruht, bis man diese Töne mit derselbigen Leichtigkeit auf beide Weisen hervorzubringen vermag. Eine bloße Anwendung des Falsettes da, wo die Bruststimme nicht weiter kann, muß so unerquickliche Töne hervorrufen, und auch früher hervorgerufen haben, daß man es dem großen Physiologen Albrecht v. Haller zu verzeihen geneigt ist, wenn er die Falsettstimme (oder wie sie damals genannt wurde: Fistelstimme) zu den Fehlern der Stimme zu zählen keinen Anstand nahm. —

IV.

Es möchte etwas gewagt erscheinen mit Panseron äußere genaue Kennzeichen der Vocalorgane anzunehmen, nach welchen man einen untrüglichen Schluß auf die Stimmgattung eines Menschen machen könne, ohne ihn singen gehört zu haben! Sollten wirklich engere Nasenlöcher, ein kleineres Gesicht, ein entwickelteres Zäpfchen, eine breitere und dickere Zunge u. dgl. m. uns sogleich und unfehlbar das Vorhandensein eines Sopranes beim Mädchen, eines Tenores beim Manne beweisen; eine breitere Brust, ein kleinerer Mund, weitere Nasenhöhlen, ein größerer, ausgedehnterer Kehlkopf nur bei Bassisten anzutreffen sein?? —

Eher könnte man von der Höhe und Tiefe des Organes beim Sprechen einen richtigen Schluß auf den Stimmcharakter ziehen, indem es wohl nur selten vorkommen dürfte, daß einem Tenor ein tiefes oder einem kräftigen Alt ein hohes Sprechorgan angehört. — Das Einfachste ist und bleibt, die Stimme gehörig zu prüfen, dann weiß man bald, woran man ist, mag die Nase lang oder kurz, die Brust breit oder schmal sein!

V.

Eine edle und natürliche Mundstellung und ein freundlicher Ausdruck in den Mienen des Sängers sind nicht allein für die Bildung des Tones von größter Wichtigkeit, sondern erhöhen auch äußerlich die Wirkung des Vortrages ungemein. Der Gesang erscheint dadurch bei den größten Schwierigkeiten leicht, und der Zuhörer giebt sich im Glauben an die Meisterschaft des Sängers dem Genusse um so freudiger hin. Dagegen macht ein verzerrter Gesichtsausdruck, ein übertriebenes Aufreißen des Mundes, ein Zeigen des ganzen Gebisses, ein Aufwerfen oder Zusammenkneifen der Lippen, und was dergleichen Unliebenswürdigkeiten mehr sind, denen man täglich begegnet, in dem Zuhörer den sehr natürlichen Wunsch rege, den Sänger nur hören, nicht auch sehen zu müssen — wenn überhaupt sein Ton bei solchen Unarten noch einen angenehmen Klang zu bewahren vermag. —

VI.

Wenn man bedenkt, daß von den Gesangmeistern unserer Zeit die Einen gar nichts von Registern wissen wollen, die Andern deren zwei, noch Andere drei in jeder Stimme annehmen, wieder Andere z. B. Hr. Nehrlich sogar zweimal drei, sage sechs Register, aufzufinden wissen — so wird man unwillkührlich an den Ausspruch des alten Martin Heinrich Fuhrmann erinnert, der sich in seinem „musikalischen Trichter" vorfindet und also lautet: „Sed Musici certant et adhuc sub judice lis est, d. h. die Musikanten sind in vielen Dingen so einig, als Simsons Brandfüchse, so mit den Schwänzen zwar zusammengekoppelt, aber doch mit den Köpfen getheilet, daß einer hier, der Andere dort hinaus will, und werden schwerlich in Allem einig werden, so lange des Aristoteles ewige Welt steht." —

Aus Carlsruhe.

Am 21sten März.

Am 1sten April wird das seit 1sten October 1847, also 5½ Jahr bestehende Interims-Hoftheater hoffentlich auf immer geschlossen werden. Das neue, von Hübsch auf dem Platz des abgebrannten Theaters erbaute Haus wird Anfang Mai eröffnet. Es ist im Styl und theilweise nach dem Muster des Dresdner Hoftheaters, nur kleiner, zweckmäßiger und harmonischer entworfen. Die häßliche Rotunde, welche am Dresdner Theater offen liegt, ist in Carlsruhe durch eine geschmackvolle Vorhalle verdeckt, welche das Hauptportal bildet. — Musikalisch eröffnet wird die neue Bühne durch Gluck's „Armide", eine höchst glückliche Wahl, welche für die Zukunft der Carlsruher Oper das Beste hoffen läßt. Dies ist um so mehr zu wünschen, als die Reform, welche Eduard Devrient mit so entschiedenem Erfolg im Schauspiel begonnen hat, bis jetzt auf die Oper noch nicht ausgedehnt werden konnte, weil theils die Mittel und Kräfte dazu fehlen, theils die Räume des Interimstheaters der Entfaltung der Oper, wie der Wirkung der Musik überhaupt, im höchsten Grade hinderlich waren. Ob das Engagement der Frau Howitz-Steinau ein glückliches war, muß sich erst zeigen. Doch lassen die Urtheile aus Dresden, wo diese Sängerin sich nicht zu halten vermochte, nicht das Beste hoffen. Eine wirkliche Reform der Carlsruher Oper müßte aber viel durchgreifender und umfassender ausgeführt werden, als es bis jetzt den Anschein hat. Doch wäre auch mit den bisherigen Kräften noch immer Tüchtiges zu leisten, wenn man den bisherigen Schlendrian verlassen und den Fortschritten der Zeit mehr Rechnung tragen will. — So wäre z. B. Carlsruhe der schicklichste Ort, Wagner's Opern in Süddeutschland Eingang zu verschaffen, da Devrient's Einfluß und Kenntnisse die süddeutsche Antipathie und Apathie gegen die musikalischen Fortschritte der Neuzeit am erfolgreichsten bekämpfen und überwinden könnte. — Von der herrschenden musikalischen Stabilität gab das gestern stattgehabte Palmsonntagsconcert der Hofkapelle wieder den schlagensten Beweis. Dieses alljährlich stattfindende einzige große Concert brachte in früheren Jahren mitunter recht Anerkennenswerthes. Diesmal brachte es — man höre und staune — Beethoven's Sonate pathétique für Orchester arrangirt von Schindelmeisser und — David's Wüste! — Eine arrangirte Sonate, und ein seit zehn Jahren vergessenes französisches Machwerk von höchst zweifelhaftem Werthe! Von einem solchen Programm bis zu Wagner's Tannhäuser zu gelangen, ist freilich noch eine Herkulesarbeit! —

Dem unter Giehne's Direction stehenden Cäcilienverein, welcher, mit Ausnahme der Blasinstrumente, auch sein Orchester fast nur aus Dilettanten gebildet hat, kann man die Anerkennung nicht versagen, daß er den Fortschritten der Zeit bei Weitem mehr folgt und für allseitige Geschmacksbildung sorgt. Dieser Verein, dessen Hauptaufgabe früher darin bestand, die Mendelssohn'sche Musik fast vollständig zu Gehör zu bringen, hat in neuerer Zeit nicht nur Gade, sondern auch Schumann in den Bereich seiner Thätigkeit gezogen. Das in vergangener Woche stattgehabte Concertprogramm verdient in dieser Hinsicht hervorgehoben und als Muster aufgestellt zu werden. Es brachte Gade's Ossian-Ouvertüre, Beethoven's G-Dur Concert und Mendelssohn's Athalia. Möchte der Cäcilien-Verein in dieser Weise fortfahren, eine erfolgreiche Opposition und ein wirksames Gegengewicht gegen die unerklärliche Trägheit und Stabilität der Hofkapelle zu bilden, welche eine Ehre darin zu suchen scheint, stille zu stehen. Doch knüpfen sich auch in dieser Hinsicht neue Hoffnungen an die Umsicht und Thätigkeit Eduard Devrient's, der dazu berufen ist, den norddeutschen Kunstgeist mit dem süddeutschen zu vermitteln und zu assimiliren.

Kleine Zeitung.

Leipzig, 26ster März. Am Charfreitag Abend fand in der Universitätskirche die jährliche Musikaufführung zum Besten des Musiker-Pensionsfonds in gewohnter Weise statt. Man hatte dazu abermals, wie im vorigen Jahre, die große Matthäus-Passion von Bach gewählt, eine Wahl, welche den Wünschen Vieler entgegen kam, da erst nach öfterem Hören in nicht zu großen Pausen dieses Hauptwerk lutherischer Kirchenmusik bei dem größeren Publikum Verständniß und Eingang finden kann. Die in allen Räumen überfüllte Kirche bewies hinlänglich die Theilnahme und das Interesse des Publikums.

Die erste Aufführung der Matthäus-Passion in diesem Jahrhundert, fand in Leipzig vor zwölf Jahren in derselben Thomaskirche statt, wo Bach sie bereits vor 112 Jahren (im Jahre 1729) zur Charfreitagsvesper unter eigener Leitung zu Gehör gebracht hatte. Es war ein musikalisches Ereigniß, als Mendelssohn die ebenso verdienstreiche als mühevolle Arbeit unternahm, dieses Hauptwerk Bach's unserer jetzigen Generation wieder vorzuführen, und zwar mit solchem Erfolg, daß Leipzig seitdem noch drei Aufführungen der Matthäus-Passion erlebte. Die späteren Aufführungen schlossen sich an

die Tradition der ersten an, waren aber sämmtlich nicht so gelungen, so in allen Theilen vollendet, als jene erste. Dies gilt auch von dieser neuesten Aufführung, die unter der Direction von Jul. Rietz stattfand. Die musikalischen Mittel waren bedeutend. Sämmtliche Orchester Leipzig's waren vereinigt, wir zählten zwölf Contrabässe, und in gleichem Verhältniß stand das ganze Streichquartett. Nur die Chöre ließen eine Verstärkung wünschen, obgleich die Kopfzahl — aber nicht die Stimmen-Zahl und Stärke — hinreichend vorhanden war. Die schöne neue Orgel der Universitätskirche unterstützte höchst wirksam Chor und Orchester; sie steht aber leider etwas zu hoch und mußte darum sparsamer angewendet werden, als zu wünschen war. Der höchst schwierige Einsatz der Chöre zwischen den Recitativen verlangt eine Aufmerksamkeit der Sänger, und eine Sorgfalt im Einstudiren, die allerdings noch Manches zu wünschen übrig ließ, da Präcision und Gleichmäßigkeit wiederholt vermißt ward.

Doch gebührt diesmal dem Chore der Preis vor dem Orchester, dem man weder große Reinheit noch Exactität und Sicherheit nachrühmen konnte. Der Grund ist ein sehr natürlicher — man hatte nur eine Orchesterprobe, die Hauptprobe, veranstaltet und sich dabei wahrscheinlich auf die Traditionen der früheren Aufführungen verlassen. Im Streichquartett waren Mehrere, die von Präcision, Reinheit und Tonfülle sehr unklare Begriffe haben mußten, namentlich waren die Contrabässe sehr im Unklaren über die Hauptrolle, die sie bei Bach'scher Musik zu übernehmen haben. Und so geschah es denn, daß sechs gute Contrabässe sicher nicht nur dieselbe, sondern mehr Wirkung hervorgebracht haben würden, als diese zwölf, theilweise höchst mittelmäßigen Instrumente und Spieler.

Der Sologesang war von Seiten der Männerstimmen trefflich bedacht — von Seiten der Damen aber sehr mangelhaft. Der Tenorist Schneider sang die anstrengende Parthie des Evangelisten so, daß wir diese Parthie unter Umständen nicht besser wünschen konnten. Seine Stimme nimmt an Fülle und Klang zu, er ist sehr musikalisch und strebsam, und hat eine beneidenswerthe deutliche und gute Aussprache. Auch unser trefflicher Bassist Behr sang den Christus mit Würde, Verständniß und Pietät, so daß, wenn sein Naturfehler, das Tremoliren, nicht störte, auch er wenig zu wünschen übrig ließ, wie denn Behr sich immer als guter Musiker ebenso bewährt, wie als guter Sänger. Das Gegentheil möchten wir von den Damen sagen. Der Alt, Frau Dreyschock sang unrein und unsicher, ihre Stimme hat ohnedem keinen angenehmen Klang; der Vortrag war langweilig und schläfrig. Frl. Mayer füllt derartige Parthien nicht mehr aus. Sie ist zwar eine verständige, aber durchaus kalte Sängerin, deren Stimmmittel zu versagen anfangen, deren Klang eine unangenehme Schärfe besitzt, welche gewaltsame Anstrengung zu sehr hörbar macht, und deren Singweise so manierirt wird, daß von musikalischem Genuß beim Anhören ihrer Arien nicht mehr die Rede sein kann. Dazu kommt eine Aussprache, für die wir keinen treffenderen Ausdruck als „Zwückauern" finden. Frl. Mayer spricht eigentlich gar nicht aus, denn man versteht selten eine Sylbe in ihrem Gesang. Wenn es aber geschieht, so ist sicher unreine und unschöne Vocalisation zu hören. Frl. Mayer spricht unter Anderm folgendermaßen aus:

„Hu-abt Löbenslang
Für euer Lu-enden tausend Dank!" — — —

Zwanzigstes und letztes Abonnementconcert am 17ten März. Erster Theil: Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini; der 85ste Psalm von Martini, gesungen von Frau Dreyschock; 5tes Concert von Seb. Bach (D-Dur) für Clavier, Flöte und Violine mit Begleitung von Streichinstrumenten, vorgetragen von den HH. Prof. Moscheles, W. Haake und CM. Dreyschock; Beethoven's Liederkreis an die ferne Geliebte, gesungen von Hrn. Schneider. Zweiter Theil: Beethoven's Musik zu Egmont, mit verbindenden Worten von Mosengeil, gesprochen von Hrn. Rudolph, die Lieder gesungen von Frl. Fastlinger. — Das Concert war ein genußreiches, sowohl durch die Wahl der Musikstücke, wie durch die meisten der mitwirkenden Kräfte, dankenswerth das Concert von Bach, welches Hr. Prof. Moscheles Veranlassung gab, ein Mal wieder öffentlich aufzutreten, gelungen der Vortrag des Hrn. Schneider, der überhaupt in letzter Zeit, wie auch schon oben bemerkt wurde, in erfreulichster Weise seine Leistungen zur Anerkennung gebracht hat. Hr. Schneider ist, — eine seltene Erscheinung — ein denkender Sänger, und nur etwas größere Wärme und Leidenschaft blieben dieß Mal zu wünschen übrig. Hr. Rudolph befriedigte. Schauspielern gelingen selten derartige Vorträge. Der diesmalige litt an zu großer Hast und Eile, wodurch öfter, z. B. beim Tode Clärchen's, die Wirkung ganz verloren ging.

München. Das dritte Fastenconcert im Odeon (das 8te in der ganzen Folge von zehn Concerten) wurde durch die D-Dur-Symphonie von Haydn eröffnet. Von Instrumentalwerken kam noch zur Aufführung die schwächste Ouvertüre Mendelssohn's zu „Ruy Blas" (Gelegenheitsstück für das Leipziger Orchester), welche die Münchner Kritik ein Muster musikalisch-dramatischer Entwickelung nennt! Wenn diese Ouvertüre ein „Muster" ist, so möchten wir die „Copien" sehen! — Die Variationen aus dem A-Dur-Quartett von Beethoven wurden mit großer Orchester-Besetzung ausgeführt! Beethoven wird sich im Grabe umgedreht haben, daß man die Variationen aus dem Quartett gerissen hat, und wird sich sodann wieder zurecht gelegt haben, weil man das Quartett in München zum Orchesterstück stempelt! — Frl. Hefner, auch im Leipziger Gewandhaus bekannt, sang eine Arie aus Händels „Rinaldo", und Hr. Menter, ein rühmlichst bekannter Cellist trug ein Concertstück von Bärmann vor. Schließlich kam noch Gade's „Frühlingsphantasie" zur Aufführung, eine Composition, welche eigentlich nur das Frühlingsthauwetter schil-

dert, sintemalen Alles darin — Wasser ist. Selbst die guten Münchner fanden, daß diese Frühlingsphantasie „von einer gewissen Monotonie gedrückt werde", und auch ihnen erschien sie ‚einfach und — fließend"! — V. macht in der Augsb. Allgem. dazu die geistreiche Bemerkung, „Gade sei kein Schelm, der mehr giebt, als er — hat!" — Von Mendelssohn sagt er die denkwürdigen Worte: „Mendelssohn hat sogar auf der Schattenseite seines Schaffens fast das Unmögliche geleistet, nämlich: das theilweise künstlerische Unvermögen seiner Zeit selbst in wehmüthig sehnsüchtigen Tonweisen künstlerisch gestaltet!" — Das ist wenigstens doch blühender Unsinn! — die Vaterschaft des Gedankens vom: „künstlerisch gestalteten künstlerischen Unvermögen" — schmeichelt dem Verfasser sehr. — Könnte das V nicht auch Riehl bedeuten? — Es ist eine so gleichgestimmte Seele! —

Das vierte und letzte Fastenconcert der musikalischen Akademie wurde durch Ignaz Lachner dirigirt, der im Herbst dieses Jahres als Kapellmeister nach Hamburg abgeht. Die erste Abtheilung des Concertes bildete eine Symphonie in F-Dur von Taubert, welche vom Componisten der Münchner musikalischen Akademie dedicirt wurde und folglich dadurch die Aufführung erzwang. Beiläufig bemerkt ein probates Mittel, schlechte Musik zur Aufführung zu bringen. Das „ideenlose Musikstück" fiel verdienter Maßen durch. — Orchestersuite von Bach (die zweite in diesem Winter) für Streichquartett, Oboen und Trompeten in vier Sätzen: Allegro, Arie, Gavotte und Gigue. — Wenn bei Anhörung dieses Musikstückes der Referent V glaubte, „Laute aus einer fernen stählernen Zeit zu vernehmen, die noch keine musikalische Journalkritik kannte" so irrt er sich um einige Jahrhunderte! Zu Bach's Zeiten bestand bereits eine sehr ausführliche Journalkritik, nur glücklicherweise noch nicht die der Augsburger Allgemeinen aus München, Stuttgart und Augsburg! die Münchner scheinen übrigens noch von einem sehr Haydn'schen Geiste besessen zu sein! V klagt, daß für sein Ohr, welches an die moderne Instrumentalmusik (?), die auf Haydn fußt (!) gewöhnt sei, die Bach'sche Musik nicht „volksthümlich" sei. — Abermals blühender Unsinn! — Um den Münchnern begreiflich zu machen, wann Bach gelebt habe, wird allemal bei Aufführung Bach'scher Werke die Jahreszahl des Entstehens auf das Programm gesetzt. Es ist nur, damit die Leute wissen, warum sie sich bei diesem „halbhistorischen Genuß" mit Anstand langweilen! — Außer einer Concertphantasie für Clarinette, von Bärmann componirt und vorgetragen, kam noch ein Ständchen von Franz Schubert für fünf Frauenstimmen mit Clavierbegleitung zur Aufführung, (eine sehr glückliche Idee). Das Virtuosenthum scheint im Münchner Odeon glücklich wieder „zum Durchbruch" gekommen zu sein. — Am Palmsonntag brachte endlich das letzte Odeonsconcert, außer Abonnement, die Schöpfung von Haydn. (H.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In einer Soirée zu Weimar zum Besten der Dichterdenkmäler spielte Hr. Klindworth, ein Schüler Liszt's, der seit einem halben Jahre bei demselben studirt, dessen Prophetenphantasie mit lebhaftem Beifall.

Hr. Rottmeier, bisher Regisseur der Dresdner Oper, verläßt diese Stellung am 1sten October d. J. Die Regie wird von neuem der Chordirector Fischer übernehmen.

C. Formes gastirt gegenwärtig im Königsstädter-Theater zu Berlin.

Frau v. Stradiot-Mende verläßt den 1sten Mai, um einem Ruf nach Stuttgart zu folgen, die Hamburger Bühne. Dagegen hat Frau Nottes ihren Contract auf weitre zehn Jahre verlängert

Neue und neueinstudirte Opern. In Königsberg ist die „Nürnberger Puppe" zum ersten Male gegeben worden.

Vor Kurzem kam Raff's umgearbeitete und neu einstudirte Oper „König Alfred" in Weimar zum ersten Male wieder bei gefülltem Hause und mit dem lebhaftesten Beifall zur Aufführung. Die Aenderungen in der Form und Instrumentation haben sich trefflich bewährt. Das Publikum applaudirte die meisten Stücke, darunter die Ouvertüre, die erste Arie Alfred's, das darauf folgende Duo, den Schluß des ersten Actes, die erste Scene im zweiten Act, und das Duo am Schluß desselben. Den eigentlichen Succeß des Abends machte wieder der dritte Act, welcher, obgleich die ganze Oper im alten Styl componirt ist, doch die besten Elemente dieses alten Styl's concentrirt. Raff hat den Kelch des alten Styl's bis auf die Hefe leeren wollen, und merkwürdiger Weise am Schlusse der Oper eine ganz ausgearbeitete Fuge angebracht. Die Form paßt indeß zur Situation, und der Componist hat damit Glück gemacht. Am Schlusse wurde derselbe gerufen.

Vermischtes.

In einer der letzten Unterhaussitzungen des Englischen Parlamentes beantragte ein Herr Phinn die zweite Lesung der, von ihm eingebrachten „Hoftheater Vereinsbill" (her Majesty's Theatre Association-Bill). Im Interesse der Kunst, deren Pflege in andern europäischen Hauptstädten, wie Wien, Berlin, Paris und Neapel, vom Hofe selbst mit großen Opfern bestritten werde, habe sich eine Anzahl von hohen Adligen und Gentlemen die Verwaltung der großen Oper auf gemeinschaftliche Kosten zu übernehmen entschlossen, und ein Betriebscapital von 198,000 Pfd. St. (1,320,000 Thalern!) gezeichnet. Jeden Pächter habe bisher die Kostspieligkeit der großen Oper ruinirt; und wenn das Institut seinen bisherigen Glanz behaupten solle, anstatt einem mehr geld- als ehrgeizigen Speculanten in die Hände zu fallen, so sei eine Gesellschaft der vorgeschlagenen Art unumgänglich nöthig. (Bravo!) Da bei dem Unternehmen nicht von Gewinn die

Rede sein könne, vielmehr jedes Mitglied des Theatervereins auf Opfer gefaßt sei, so wäre es um so unbilliger, demselben einen Schutz zu versagen, der anderen, auf Profit berechneten Vereinsunternehmungen (dem Drurylane-Theater, dem Industrie-Pallast, ꝛc.) zu Theil geworden, nämlich den Schutz einer Parlamentsacte oder Charter zur Begränzung der pekuniären Verpflichtungen der einzelnen Vereinsglieder. Nach langer Debatte wurde Phinns Bill, mit 170 gegen 79 Stimmen — verworfen! das Warum? wird offenbar, wenn die Todten auferstehen! Dadurch ist das eben so dankenswerthe als großartige Unternehmen im Keime erstickt. Denn nach den englischen Gesetzen müssen die Theilnehmer eines derartigen Unternehmens, so fern sie den Parlamentsschutz nicht erlangen, nicht nur mit der gezeichneten Summe, sondern mit ihrem ganzen Vermögen dafür einstehen, ein Risiko, welches keiner der sehr ehrenwerthen Gentlemen zu übernehmen wagen wird, da her Majesty's Theatre im unglücklichen Falle schnell Millionen verschlinget! —

Ein Berichterstatter h aus Paris schreibt der Augsburger Allgemeinen: „daß das englische Volk trotz seiner sächsischen Abstammung unmusikalisch ist, erscheint uns ganz natürlich, da es ja die Süddeutschen sind, welche vorzugsweise die erblichen Vertreter der deutschen Kunst, namentlich der Musik, von jeher gewesen." Das ist eine sonderbare Logik, und eine noch sonderbarere Behauptung! Wenn von einer „erblichen" Vertretung der deutschen Musik überhaupt die Rede sein könnte, so würde, nächst Wien, vor Allem Sachsen einen Anspruch darauf haben, nicht aber Süddeutschland, worunter man Baiern, Würtemberg, Baden und Darmstadt versteht, welche Länder immer circa 10—20 Jahre hinter der musikalischen Entwickelung Norddeutschlands zurückbleiben!

Am 17ten Februar fand in Paris die zehnte Jahresversammlung des großen Tonkünstlervereines statt, der 4300 Mitglieder zählt. Aus dem Jahresbericht geht hervor, daß der Verein im vergangenen Jahre 8600 Francs Pension an altersschwache Musiker und 6150 Francs an sonstigen Unterstützungen austheilte — in Summa also die große Summe von 14750 Francs oder circa 4000 Thaler! Möchte ein deutscher Verein doch Aehnliches berichten können! Zur Erbauung einer Kirche, als Erinnerung an die Lebensrettung des Kaisers, wurden in Wien innerhalb 8 Tagen 400,000 Gulden gezeichnet! Wieviel würde Deutschland zeichnen, wenn es gälte, einen Unterstützungsfond für arme Musiker zu gründen, zur Erinnerung an die Heroen deutscher Kunst? —

Die ehrwürdige Colonia Agrippina hegt in ihren Mauern viele Merkwürdigkeiten, wie z. B. die heiligen drei Könige, elftausend Jungfrauen, und neben der berühmten Eau de Cologne-Fabrik von Joh. Maria Farina auch eine Wasserfabrik, in deren Producten das wässerige Element mit dem trockenen auf eine mehr oder weniger geschickte Weise verbunden ist. Nicht Chemiker genug, um die Bestandtheile dieses neuen Cölnischen Wassers genau angeben zu können, dürfen wir bloß vermuthen, daß diese denen des Farina'schen Wassers sehr entgegen gesetzt sein müssen, denn für jeden wohlorganisirten Menschen bewirkt das wässerig-trockene Wasser stets vollkommen das Gegentheil der Wirkungen der ächten Eau de Cologne. Der Dirigent dieser Fabrik ist ein Hr. Professor, auch Enkel von drei General-Superintendenten, ein würdiger Mann, der in neuester Zeit einen langen und breiten Strom seines zweifelhaften Parfüm's über Wagner's Tannhäuser ausgegossen hat, welcher Strom seiner Quantität nach dem Papa Rhein keine Schande gemacht haben würde. Nicht zufrieden jedoch, Wagner's Kunstwerk nach seiner Weise zerfetzt und eingeschlachtet zu haben, läßt sich der würdige Enkel der drei General-Superintendenten von Leipzig aus noch einen ähnlich parfümirten Galimatias über die daselbst aufgeführten Wagner'schen Werke von einem seiner Arbeiter schicken. Dieser unser trefflicher Mitbürger, der sich selbst einen verstockten Sünder und nervenschwachen Mann zu nennen beliebt, „erleichtert zuerst sein Herz von den erlittenen Drangsalen" indem er die Instrumental-Einleitung und die zweite Hälfte des ersten Actes aus dem „Ritterstücke" Lohengrin, so weit seine Begriffe reichen, zu analysiren sucht. Er vergleicht sich selbst sehr treffend mit den Schriftgelehrten, die starr an dem alten Bunde kleben blieben, die nicht sehen und hören wollten, obgleich sie gute Augen und beträchtliche Ohren hatten. Er sagt ferner, daß er „nicht wie ein Kind geworden, dessen ja der Himmel ist." Es ist dies auch gar nicht nöthig, denn bei aller Altbärtigkeit ist unser trefflicher Mitbürger bezüglich seiner Kunstanschauungen noch sehr das vom Kind abgeleitete Adjectivum. Von dem Standpunkte des hartnäckigen Schriftgelehrten aus sieht der treffliche Mitbürger in Wagner nur den „Regisseur und Effectmacher," er behauptet sogar den blühendsten aller Unsinne, daß auch „ein unmusikalischer Mann, dem die nöthigen harmonischen Grundlagen gegeben sind, die brauchbaren durchgehenden Noten über die Wagner'schen Worte setzen könne", und also die „neuerfundenen charakteristischen Motive" zu schaffen vermöge. Er sieht ferner auch in dem Zwiegesang zwischen Elsa und Lohengrin nur eine Nachahmung des alten Marionettenspiels: „Prinzessin liebst Du mir? ꝛc. und dergl. mehr. Besser kommt der Tannhäuser weg, obgleich auch der Eindruck dieses Werkes auf unseren trefflichen Mitbürger „nicht ganz günstig gewesen ist," was jedenfalls dem Drama nur zum Lobe gereichen kann.

Es kann uns natürlich gar nicht einfallen, eine Polemik gegen diesen unseren würdigen Mitbürger zu führen oder ihn gar bekehren zu wollen — was läge auch daran? Er hat sich selbst mit den „verstockten Schriftgelehrten" der Bibel verglichen, man kann also nur sagen: „Herr vergieb ihm, denn er weiß nicht was er thut," womit wir unser aufrichtigstes Mitleid für ihn ausgesprochen haben wollen. Wenn es aber nach Schiller's Meinung selbst Göttern nicht möglich ist, gegen ein gewisses Etwas mit Erfolg zu kämpfen, wie dürften

wir schwachen Menschen ein solches Wagstück unternehmen! Wir wollten unsere Leser nur auf ein Curiosum aufmerksam machen, als wir den an den Rhein verpflanzten Leipziger Galimatias erwähnten. F. Gleich.

Briefkasten.

Detmold. H. R. Wir sind nicht einverstanden, da das betreffende Fach bereits vertreten ist, und ziehen deshalb den „bequemen Weg" vor.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 15. Den 8. April 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

W. H. Riehl,

als Musik-Historiker.

Zweiter Artikel.

(Schluß.)

Daß bei derartigen verworrenen und verkehrten Ideen die neuen Schulen schlecht wegkommen, läßt sich im Voraus denken. Es ist noch das Geringste, daß es (S. 101) heißt, „die Entartung der modernen Musik wurzelt zwar einestheils in dem Mißverständnisse Beethoven's" (Wohlbekannter! — das ist Futter für deine Fliegenden Blätter und Dir aus der Seele gesprochen!) „aber anderntheils in einer geistlosen Verflachung, die in gerader Linie auf die mechanischen Nachahmer Mozart's und Haydn's zurückweist." — Daraus beweist nämlich Riehl, warum Mendelssohn Mozart und Haydn „praktisch ignorirt" und deshalb auch mehr außer Curs gesetzt habe, als es selbst die musikalischen Jungdeutschen und Neuromantiker vermocht haben. (S. 102). Hier verfängt sich Riehl selbst, indem er mit diesen Titeln doch jedenfalls Schulen bezeichnen will, deren Existenz er (S. 63) leugnete!

Die Neuromantiker, — auf die Riehl eine unbeschreibliche Wuth hat, so daß er in dieser Hinsicht (aber auch nur in dieser) würdig wäre, mit dem „Wohlbekannten" Arm in Arm sein Jahrhundert in die Schranken zu fordern — kommen immer am Schlechtesten weg. „Die musikalischen Neuromantiker, sagt er (S. 245), „strebten hohen Zielen nach, aber wie im Fieberrausche oder gar wie in jenem Katzenjammer, der sich an das Erwachen aus demselben knüpft, und den die kranken Leute Weltschmerz genannt haben! Die Neuromantiker zeigten es nur zu deutlich, daß zuletzt eine Musik des Wahnwitzes herauskommt, wenn der Tonsetzer in jeglicher Note etwas „das Menschengeschick Bezwingendes" niederlegen will." — Uns dünkt, Riehl möchte in jedem Satze „Etwas den gesunden Menschenverstand Bezwingendes" niederlegen, und das gelingt ihm mitunter so vortrefflich, daß man nicht weiß, ob man darüber lachen, oder ihn bedauern soll, weil er durch seine verkehrte Polemik seinem eigenen Werke den Stempel einer ephemeren Streitschrift ohne dauernden Werth aufdrückt. —

Wie Riehl nun endlich im Einzelnen die Neuromantiker beurtheilt, erfahren wir im Folgenden, und dies ist die Pointe seiner ganzen Polemik.

„Der trotzige Eigensinn, der, auf das Recht seiner subjectiven Genialität pochend, den Bann von

Sitte und Herkommen zerbricht, ist ferne von Mendelssohn." (Allerdings, weil ihm nämlich die Genialität fehlte!) „Beethoven in dem Dona nobis pacem seiner Missa solennis will durch jenes merkwürdige Trompeten-Duo uns theologische" (also nicht musikalische!) „Deutsche belehren, daß man auch mit Pauken und Trompeten Gott um seinen Frieden anflehen könne." (Wenn es mit Flöten geschehen wäre, hätte es wahrscheinlich mehr geholfen!) — „Berlioz hat es ihm nachgemacht in einem Requiem" (Messe des Morts, opus 5) „in welchem er mit der großen Trommel den Herrn um Ruhe für die Entschlafenen bittet. Von solchen kecken Uebergriffen der wahren oder falschen Genialität weiß Mendelssohn durchaus Nichts. Er weiß dagegen, daß einem tüchtig gebildeten Manne in unserer gesitteten Gesellschaft dergleichen Extravaganzen oder Naivitäten gar seltsam zu Gesicht sitzen würden." (S. 93, 94) — Hier war offenbar Herr Riehl mit Blindheit geschlagen. Denn er fühlte nicht, wie er durch diese, nicht etwa ironisch gemeinte Naivität, seinen Freunde Mendelssohn stark persifflirt hat, und seinen Feinden, den Neuromantikern, die größte Schmeichelei sagte! —

„Wenn man sieht, wie heutzutage, namentlich seit dem Vorgange von Berlioz, die Musik zu einer apokalyptischen Allegorie gemacht werden soll, darinnen jeglicher Sinn und Unsinn der Zeit in fabelhaften Tonbildern verzeichnet stehe; wenn man beispielsweise liest" (den Aufsatz von Th. Uhlig in der Kolatschek'schen Monatsschrift, die, weil in Süddeutschland erschienen, glücklich bis Augsburg vorgedrungen scheint) „wie die absolute Kritik neuerdings entdeckt hat, daß sich von Beethoven's 3ter Symphonie in Es-Dur bis zur 9ten in D-Moll der unverkennbare Fortschritt vom Republikanismus zum Socialismus kundgebe, dann thut es einem ordentlich wohl, daß doch auch noch Leute wie — — Lortzing mit uns lebten, dessen sinnige, wenn auch flache Klarheit unendlich gewinnt durch dieses Relief des tiefsinnigen musikalischen Wahnwitzes!" (S. 257 und 258). Allerdings kann umgekehrt die „absolute Kritik" Nichts gewinnen durch „dieses Relief" des flachsinnigen kritischen Unsinns von Riehl! Aber sie kann dadurch auch Nichts verlieren an ihrer Wahrheit und Bedeutung. Denn, daß die Eroica von dem republikanischen Beethoven zur Zeit der Republik Frankreich componirt und dem Consul Napoleon gewidmet war; daß dieselbe Symphonie von Beethoven im Zorn vernichtet werden sollte, als Frankreich ein Kaiserreich wurde; daß folglich die Dedication wegfallen mußte — das sind so bekannte Thatsachen, daß es keiner „absoluten Kritik" bedarf, um sie zu vertreten. Das Geheimniß des Republikanischen liegt freilich nicht in Es-Dur, wie Riehl dem unwissenden Leser weiß machen möchte! Ebenso nahe liegt es, in der Freudensymphonie, mit ihrem: „Seid umschlungen Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt" — socialistische Elemente nachzuweisen, wenngleich der gute Schiller daran nicht gedacht haben mag, sicher aber Beethoven, der zufolge seiner riesenhaften, und darum „bann- und bahnbrechenden Genialität", in das Gedicht Bedeutungen legte, hinter die man erst 25 Jahre später nach und nach zu kommen scheint. Dieser Socialismus liegt aber wiederum nicht im D-Moll — eine absichtliche Verdrehung des Gesichtspunktes, die Riehl benutzt, um das lächerlich zu machen, was doch so natürlich ist, daß es Jeder sehen muß, der sehen will! —

„Robert Schumann wird im Elbstromgebiete von den Richtungsgenossen" (von Gegnern freilich nicht, wie überhaupt Niemand) „als ein Messias gefeiert (!), aber schon der Thüringer Wald ist die Wasserscheide dieses Ruhmes." (Liegt Düsseldorf vielleicht auch im Elbstromgebiete? Und liegt Hamburg etwa diesseits des Thüringer Waldes?) „Wie Viele kennen Schumann's größere Werke im deutschen Süden und Westen?" (Daran sind die süddeutsche Einseitigkeit und Hartnäckigkeit, aber nicht Schumann's Werke Schuld. Mit gleichem Recht könnte man behaupten, daß Göthe kein universaler Genius gewesen sei, weil er in China noch nicht gelesen wird!) „Ich bin kein Verehrer der Schumann'schen Muse" (das ist sehr gleichgültig; übrigens konnte man es voraussagen, ohne daß Hr. Riehl es uns versichert) „aber gerade weil ich wünsche, daß sie allgemein die rechte kritische Würdigung fände" (d. h. meine kritische Würdigung) „wünsche ich auch, daß man sie allgemeiner kennen lernte." (S. 87.) Dieser Wunsch ist Hrn. Riehl erfüllt. Er frage nur die Verleger! Freilich nicht die Augsburger! —

„Richard Wagner ist ein Mann der künstlerischen Extravaganz" (er ist aber zufälligerweise der Typus des reinsten künstlerischen Ebenmaßes!) „aber immerhin ein Phänomen, von dem man Notiz nehmen muß." (Die Riehl'sche Arroganz ist auch ein „Phänomen", von dessen musikalischen Urtheilen aber in „Norddeutschland" sicher Niemand „Notiz" nehmen wird, außer die armen Recensenten, die dergleichen „Katzenjammer" protocolliren müssen.) „Die Schwierigkeit, welche bisher bestand, eine Wagner'sche Oper zu hören" (das „Warum" verschweigt Hr. Riehl) „hat die Spannung auf diese Werke über Gebühr hoch getrieben, weil

höher, als es sämmtliche Brochüren Wagner's" (nämlich seine Werke, von zusammen 6 Bänden) „mit sammt den Declamationen seines Freundes Franz Liszt jemals vermocht hätten." (S. 87 und 88.) — Damit Liszt, der noch fehlte, nicht leer ausging, bekommt er seinen Hieb mit Wagner zusammen, der wiederum zu suchen ist unter dem Artikel Mendelssohn. Das ist in der That sehr „eingearbeitet." Uebrigens durchschaut Jeder den Kunstgriff, das, selbst von Riehl nicht zu leugnende Aufsehen, welches Wagner's Opern allenthalben machen, der Schwierigkeit zuzuschreiben, die Opern hören zu können, blos um es nicht Wagner's Verdiensten zugestehen zu müssen! Das ist doch entsetzlich kleinlich und Riehl's wahrlich nicht würdig! —

Wie verträgt sich aber mit Riehl's sonstiger Anschauung den Gedankenblitz, der ihm bei der Betrachtung Roger's herausfährt (S. 159): „Eine ächte Weiterbildung der Oper ist überhaupt nur nach der Seite hin möglich, daß sie die individuellere Charakteristik aus dem Schauspiel herüber zieht und in ihren Organismus einarbeitet?" — Wenn Hr. Riehl das Wagner nicht abgelernt hat, so fragen wir ihn, wie er durch diesen, und einen verwandten Ausspruch (S. 149): „Daß sich in der Musik die alte, mehr den äußeren Erscheinungen des Naturlebens zugewandte Tonmalerei zu einer Symbolisirung historischer Erscheinungen in Tönen erweitert habe" — den Angriff auf Wagner höchst eigenhändig annulliren konnte? —

Es ist ein gefährliches Ding, sich in Behauptungen einzulassen, die schön klingen, aber Nichts sagen. Selbst wenn man ein so kluger Kopf, ein Riehl ist, verfängt man sich doch zuweilen. Als erbauliches Beispiel der herrlichen Theatereffecte, die Riehl bei den Actschlüssen anzubringen pflegt, heben wir nach den Schlußsatz des Artikels „Astorga" hervor (S. 28.) „Verehrer Astorga's haben sein herrlichstes Werk, das Stabat mater, vor etlichen Jahren stechen lassen. Die Firma eines Verlegers ist nicht auf dem Titelblatte der Partitur zu sehen, dieses ist durch ein eifaches Kreuz geschmückt." (Nun aufgepaßt). „Es ist das **Kreuz**, an das die ideale Tondichtung der alten Zeit von den **modernen Musikanten** geschlagen worden! (Bravo! Blaues Feuer. Der Vorhang fällt!)

So könnten wir noch lange excerpiren, und am Ende würde es uns wie Marpurg ergehen, der, um ein Buch von Sorge zu widerlegen, dasselbe Wort für Wort nachdrucken ließ, um unter jeden Satz seine Entgegnung zu setzen. An Stoff mangelte es bei Riehl so wenig, als es uns die Selbstverleugnung dazu fehlen würde. Aber der Raum fehlt und die Geduld der Leser auch. Wir aber getrauten uns einen Folioband lediglich mit Aufzählung und Widerlegung von Riehl's Phantasien zu füllen, etwa mit folgendem Titel, analog demjenigen aus Mattheson's Zeit, den uns Riehl als Probe (S. 46) anführt:

„Einige zeitgemäße, musikalisch-deutsche Winke, dem nichts weniger als kritischen Zopf und nichts weniger als doctrinären Musiko, salva venia Hrn. Riehl, welcher zum neuen Jahre eine neue Probe seiner musikalischen Kenntnisse in Literatenweise an den Tag gelegt hat. Zur Wiederherstellung seines verlorenen Gehör's und musikalischen Verstandes, und zur Bezeugung schuldiger Anerkennung seiner Einseitigkeit, in einem zufälligen Discurs wohlmeinend ertheilt von"

Hoplit.

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner" in den „Grenzboten" Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Dritter Brief.

Mein Herr! Ich darf mich heute beehren, Ihre Einwendungen gegen die Darstellung des tragischen Conflicts und seiner Lösung in Wagner's „Tannhäuser" zu prüfen. Dieselben resumiren sich darin, daß „Wagner in seinem Tannhäuser nur das Moment der Sinnlichkeit entschieden charakterisirt, die demselben gegenüber stehenden Momente der sittlichen Natur aber ungewiß und schwankend behandelt habe." Daraus ziehen Sie dann in Ihrer Logik die überraschende Folgerung, „daß daher der Tannhäuser zu keiner lebendigen Individualität geworden, der Kampf der widerstrebenden Elemente, auf dem das tragische Interesse beruhe, sich nicht entwickeln und demgemäß eine Lösung und Sühnung auch nicht eintreten könne"; d.h. nachdem Sie eine Prämisse vorausgeschickt haben, deren Ungrund ich sogleich nachweisen werde, ziehen Sie daraus alsbald drei Schlüsse, die als solche eben so viel logische Schnitzer sind, als ästhetische Urtheile aber kein wahres Wort enthalten. — Der Gegenstand, auf den es hier ankömmt, ist von so allgemeinem Interesse, daß meine Ausführlichkeit entschuldigt werden kann. Zur Sache!

„Sinnlichkeit" und „Sittlichkeit" (Ihre Ausdrücke *) schon einmal beizubehalten) sind abstracte Begriffe, blos erklärbar aus dem Vermögen des Menschen sich bewußt oder unbewußt mit der ganzen Aeußerung seines leiblichen oder geistigen Wesens nach einem außer ihm bestehenden Objecte hinzuwenden. einestheils, — und aus dem Bestehen dieses Objectes, welches der Menschennatur einseitig oder beidseitig entspricht, anderntheils. — Im Grunde wären also „Sinnlichkeit" und „Sittlichkeit" blos Begriffe einer bestimmten Richtungsart jenes menschlichen Aeußerungsvermögens; dieses Aeußerungsvermögen an sich ist indifferenter Natur und erhält die Bestimmung seines Werthes blos vom Objecte selbst. Ueber den Begriffen der „Sinnlichkeit" und „Sittlichkeit" steht jener der Harmonie alles geistigen und körperlichen Wesens, welche sich immanent darstellt in der gleichmäßigen Ausbildung der körperlichen und geistigen Kräfte und Aeußerungsvermögen im Menschen selbst. Die Bewegung dieses Aeußerungsvermögens von einem Individuum aus zu dem außer ihm gesetzten Objecte ist Handlung, und diese Handlung wird je nachdem das Object beschaffen ist, oder je nach dem Verhältnisse, welches zwischen dem Individuum und dem Objecte selbst besteht, gut oder bös. Nicht mit Begriffen also, die man sich der menschlichen Natur inhärent denkt, noch mit dieser letzteren selbst, welche durch die Zulage jener Begriffe zum Charakter in abstracto gestempelt wird, macht man Dramen, d. h. Dichtungen, in denen das Handeln (το δραν) bestimmender Grund der poetischen Darlegung ist, sondern mit jener Bewegung des Aeußerungsvermögens von einem Individuum zu einem außer ihm gesetzten Anderen, welche eben Handlung ist. Da nun alle Aeußerung des Menschen sinnlich vor sich geht, so kann sie auch nur wieder von einem solchen Anderen wahrgenommen werden, welches ebenfalls mit sinnlichem Wahrnehmungs- und Aeußerungsvermögen begabt ist. Es kann sich mithin im Drama das menschliche Individuum nicht an das „Sinnliche" oder „Sittliche" in abstracto wenden, sondern diese Begriffe müssen durch den Dichter in einem bestimmten Sinne concret gemacht werden, wie Sie zu allem Ueberflusse bei Hegel nachlesen können. Der Grieche konnte solche Begriffe in Folge seiner Weltanschauung und der Eigenthümlichkeit seiner Phantasie durch „Götter" concret machen. Göthe und Schiller wußten daher auch recht gut, was sie an jenen „Göttern" und ihrer „physisch-poetischen Gewalt" verloren hatten, und Ersterer namentlich war mit Recht in Embarras darüber, daß die „Modernen dafür, so sehr es zu wünschen wäre, nicht so leicht Ersatz finden". —

Bei der Tannhäusersage nun waren das „Sinnliche" und „Sittliche" im Sinne des romantischen Ideales concret zu machen, welchem der Stoff entsprang. Das dualistische Mittelalter setzte das Geistige in die Transcendenz, machte es aber in der Phantasie zu einer Person. Diese, der persönliche Gott, stand zu den gläubigen Bewohnern des Erdballes in Beziehung durch seine Vertretung in der Kirche, deren hierarchischer Körper den Papst zum Haupte hat. Das „Sinnliche" (hier mit dem Nebenbegriff des Nichtsittlichen) fand sich in der Sage selbst schon vertreten durch die Venus, einen Götterbegriff, der aus dem Polytheismus der vorchristlichen Welt herübergenommen hier nach den Anschauungen einer zeitlichen und örtlichen Phantasie metamorphosirt erscheint. Repräsentirt nun die Venus das Princip einseitig sinnlicher Liebe, so stellt anderseits der Papst das einseitig (negativ) sittliche dar. Zwischen inne steht nun Elisabeth als reinmenschliche Personification sittlich-sinnlicher Liebe. So mußte Wagner die abstracten Begriffe, zwischen denen Sie Ihren Tannhäuser in rein subjectiver Dialectik hin und her schweben lassen wollten, in Fleisch und Blut übersetzen, um sie dramatisch belebt vorführen zu können. Dies hat er gethan, und zwar auf die wirksamste Art, indem er die gewonnenen Gestalten mit der größten Entschiedenheit physiognomisirte.

„Aber", könnten Sie mir sagen, „blos die Venus erscheint handelnd und giebt ihr Wesen damit entschieden kund. Der Papst, der Vertreter des Negativ-Sittlichen wird blos episch eingeführt und das von ihm vertretene Princip gelangt daher nicht zur gehörigen Geltung." Sie würden Recht haben, wenn Wagner nicht ein sehr großer Künstler wäre. Als solcher hat er gewußt, daß um den Papst in seinem Musikdrama persönlich einzuführen, die Scene nach Rom verlegt werden müßte, er hat gewußt daß er nicht für die Bühne des Shakespeare, d. h. für gar keine dichtete, sondern für die moderne, und daß die schöne, einheitliche, fest plastische Erscheinung seiner Handlung auf dieser Bühne durch Verlust der Einheit des Ortes zerstört würden, und hat es darum

*) Sie wollen durch das „Sinnliche" den Gegensatz des „Sittlichen" bezeichnen. Aber Sie sind hier wieder über die gewöhnlichsten Regeln der Logik gestolpert. Das „Sinnliche" kann ganz gut auch „Sittliches" sein. Der Gegensatz des „Sittlichen" ist das Unsittliche. Ist aber alles „Sinnliche" schlechtweg das Unsittliche? Auf der anderen Seite ist der Gegensatz des „Sinnlichen" das Geistige. Das Geistige schließt nun wohl das „Sittliche" ein, aber das „Sittliche" nicht das Geistige, bildet also seinerseits wiederum nicht den vollständigen Gegensatz zum „Sinnlichen" .... Was soll ich zu Ihrer Begriffsbildung sagen? ..... Lesen Sie Ihren Aristoteles fleißiger!

vorgezogen die Pilgerfahrt des Tannhäuser und das Eingreifen des Papstes in dessen Geschick episch darzustellen. Mit bewunderuswerther Feinheit des Gefühles entdeckte er, daß die Wirkung der epischen Darstellung gegen die der dramatischen abfallen dürfte, und daß er also dieser Darstellung durch besondere Verstärkung des Ausdrucks zu Hülfe kommen müßte; daher die specifisch-musikalische Schilderung, die dem dritten Aufzuge vorangeht, und welcher dann die verstärkte in Doppelpoesie erst in der Mitte des Aufzuges nachfolgt.*) Was nun die Haltung des Tannhäuser**) anlangt, so darf sie nicht einen Augenblick der Art erscheinen, daß die baare Ueberlegung bei ihm die Oberhand gewönne. Sein Pathos erlaubt ihm nie reflectirend vor den Objecten, an die er sich stets nur in Folge eines besondern Anstoßes von außen wendet, zu verweilen. Würde er mit Bewußtsein fehlen, so hätte man den Bösewicht, das Abscheuliche vor sich. Eben seine außerordentliche Erregbarkeit bei viel Herz und Geist ist am Tannhäuser jene aristotelische *ἁμαρτια τις*, jener gewisse Fehler, jene Achillesferse, den der Stagirite an jedem Helden requirirt. Die Alten pflegten nicht einmal ihre „Götter" davon freizumachen. Gewänne der Tannhäuser Ruhe um in Elisabeth's Nähe nicht blos zum Gefühle sondern auch zur Erkenntniß des Gutes zu gelangen, welches sich ihm bietet, so würde er ohne Zweifel nicht mehr an Venus denken, und wenn die ascetischen Liebesgesänge der Collegen ihn auch noch so sehr anwiderten. Alsdann entschlösse er sich bei Elisabeth zu bleiben, und das Drama schlösse mit dem zweiten Aufzuge heiter ab. Aber eben das abermalige Hinaustreten über das ihm zukommende Reinmenschliche, Sinnlich-Sittliche wird seine tragische Schuld, über deren Sühnung ich mich auf meinen zweiten Brief beziehe. — Sie ersehen hieraus wie übel Ihr Vorwurf angebracht ist, und wie wenig daher Ihre Schlüsse berechtigt sind. Ich habe Ihre Schlüsse aber auch darum zu desavouiren, weil selbst dann, wenn der Charakter des Tannhäuser verzeichnet wäre in dem Grade als ihn Wagner richtig gezeichnet hat, dieselben dennoch falsch wären; denn — merken Sie sich's — ein Charakter kann verzeichnet, und dennoch immer „eine lebendige Individualität sein", die Verzeichnung eines Charakters allein hindert die Entwickelung eines „Kampfes der widerstrebenden Elemente" nicht, auf der, wie Sie glauben, das „tragische Interesse" beruhen soll, sie hebt die tragische Schuld nicht auf, und darum auch nicht die Sühnung derselben, welche mit der Lösung des Conflictes zusammenfällt. —

(Fortsetzung folgt.)

Concertmusik.

Für Pianoforte.

Jules Benedict, Op. 45. Concerto pour le Piano avec accompagnement de l'Orchestre. — **Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis: mit Orchester 5 Thlr., für Pfte. allein 1 Thlr. 20 Ngr.**

Geschickt gemacht, einfach und leicht in der Ausführung, nicht gerade ohne, aber doch von einer nur sehr mäßigen Brillanz, fast unbedeutend jedoch in musikalischer Beziehung, ist dieses Concert, dedicirt an Franz Liszt.*) Träten uns die Eigenschaften dieses Werkes in einer Composition für den musikalischen Hausbedarf entgegen, so würden wir zur Bezeichnung derselben wahrscheinlich Worte gewählt haben, welche etwas mehr nach Anerkennung klingen, als die obigen, denn was an die musiktreibende Menschheit sich wendet, wird allerdings den Bedürfnissen und Anforderungen derselben zu entsprechen haben und kann selbst bei wirklicher Unbedeutendheit einen noch immer recht respektablen Zweck erfüllen. Für den Concertsaal jedoch muß das Höchste von der Kritik verlangt, von dem Künstler geleistet oder wenigstens angestrebt werden: Hr. Benedict aber leistet hier nicht viel, wenn man das Reinmusikalische seines Concertes, er leistet sogar nur sehr wenig, wenn man seine Behandlung des Instrumentes in's Auge faßt. Wollten wir ihm auch die musikalische Unbedeutendheit der Composition zu Gute halten, so dürften wir doch seinen vormärzlichen Clavierstyl in keinem Falle mit Stillschweigen übergehen. Der Solospieler hat — ist er einmal, wie im Concerte, vorhanden — ein unbestreitbar großes Recht, denn von ihm und seinem Instrumente

---

*) Kennern der Wagner'schen Musikdramen wird hier gleich die Bestimmtheit auffallen, womit Wagner dieses Verfahren in der malerisch-epischen, ganz der poetischen Darstellungsweise des Mittelalters entsprechenden Schilderung des Graalmysteriums durch das Vorspiel und die Erzählung des Lohengrin im dritten Aufzuge gleichnamiger Oper angewandt hat.

**) Man vergleiche hiezu die treffliche Analyse des Tannhäuser zu handen des Darstellers in Wagner's Schrift: Ueber Aufführung des Tannhäuser. Gedruckt in der Schultheß'schen Officin in Zürich.

*) Vielleicht interessirt es einige unserer Leser, bei dieser Gelegenheit zu erfahren, daß uns in Zeit von vier Wochen blos vier größere Kompositionen zugesendet worden, deren Dedicationen an Liszt gerichtet sind: Fugen von Weitz, Trio von Volkmann, das obige Concert von Benedict, und noch ein anderes Werk, dessen wir uns nicht sogleich erinnern.

aus geht die nächste und unmittelbarste Anregung des Zuhörers: soll dieser, wie in der Symphonie, die Musik allein und nur als Tonmasse genießen, so darf man ihm eben keinen Solospieler und kein Soloinstrument vor Augen und Ohren rücken. Der Solospieler aber darf von der Geltendmachung seiner Kunst (unter welcher Geltendmachung wir natürlich nicht die Ausstellung der Fertigkeit des Spielers verstehen, wohl aber die Ausstellung der Eigenthümlichkeit seines Instrumentes, wie die fortschreitende Kultur der Mechanik und Musik diese Eigenthümlichkeit ausgebildet hat) nicht abgehalten werden einer Musik zu Liebe, auf die wir wohl zuerst und allein hören, wenn ein Genius wie Beethoven die Schwingen regt zum Kampfe mit der Beschränktheit der Kunstmittel, die aber hier eben zu unbedeutend ist, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich allein zu ziehen. Unter solchen Umständen nimmt die Dedication des vorliegenden Concertes an den ersten aller Claviervirtuosen in unseren Augen sich nur sonderbar — um nicht „komisch" zu sagen — aus.

T. U.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Fr. Lachner, Op. 96. 3te Lieferung. Sängerfahrt, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl. 21 Kr.

H. Esser, Op. 35. Auferstehungsklänge. Sechs Lieder von Hermann Rollet für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl. 48 Kr.

Zwei Liederhefte, deren Inhalt nicht nur an Werthe sich ziemlich gleicht, sondern auch an die Art und Weise Franz Schubert's unmittelbar erinnert, welche bekanntlich bei großen Vorzügen auch ihre Mängel hat. Wir finden im Allgemeinen gut gewählte Texte, einen im Ganzen entsprechenden, im Einzelnen sehr verständigen musikalischen Ausdruck, Sangbarkeit, und eine eben so wirksame, als musikalisch interessante, obschon nicht überladene Clavierbegleitung: die Lieder offenbaren weder eine besondere musikalische Tiefe oder Eigenthümlichkeit, noch auch sind sie blos für den Sänger gemacht, sondern sie erscheinen eben als die lyrischen Reproductionen achtungswerther, aber nicht hervorstechender musikalischer Talente. Als solche sind sie unbedingt zu loben und zu empfehlen.

Das Heft des Hrn. Lachner ist eine Fortsetzung und bringt die Nummern 13 bis 18: Dein Blick von L. Koch, der Tag des Weltgerichts, Frühlingslied von H. Heine, „Es muß was Wunderbares sein um's Lieben zweier Seelen!" aus Amaranth's „stille Lieder" von Redwitz, Schmetterling von Geibel, die Blume der Ergebung von Rückert. — Die von Hrn. Esser componirten Gedichte Rollet's sind: 1) Grüner Frühling, kehr' ein! 2) Wach' auf! 3) Der Bäume Blüh'n. 4) Liebe mich. 5) Blume und Sonnenstrahl. 6) Laß, o laß mich träumen.

Th. Uhlig.

Aphorismen über Gesang

von

Ferdinand Sieber.

VII.

Nicht ohne Grund wurde seit Jahrhunderten von allen ausgezeichneten Gesangsmeistern auf das Studium der Mezza di voce so viel Gewicht gelegt. Der größte Reiz und eigentlichste Zauber des Gesanges liegt in dem sanften Einsetzen des Tones, in seinem allmäligen Anschwellen bis zur höchsten Kraft und der eben so allmäligen Rückkehr ins verhallende Piano. — Einige moderne Singlehrer, die ihren höchsten Stolz darein setzen, sich mehr und mehr vom Veralteten loszusagen, haben an der Stelle der Mezza di voce eine ganz neue Art von Nüancirungskunst aufgebracht. Sie lassen nämlich urplötzlich das brüllendste Fortissimo erschallen und darauf ohne alle Vermittelung sogleich ein kaum vernehmbares Pianissimo folgen und umgekehrt. Da diese Herrn nicht zu ahnen scheinen, daß ein solches Verfahren eben so unschön und widerwärtig, als unnatürlich ist, möchten wir ihnen, bevor sie um ein Patent auf diese ihre neue Erfindung einkommen, den schönen Ausspruch von K. W. Frantz zur Beherzigung anempfehlen, welcher sagt: „Alle Veränderungen in der Natur erfolgen nach gehöriger Vorbereitung; nicht plötzlich, sondern allmälig — nicht sprung- sondern stufenweise. Bevor der Tag in Nacht und die Nacht in Tag übergeht, tritt die Abend- oder Morgendämmerung ein. Möchten wir doch bei unserem Gesange diesem Winke der Natur folgen!" —

VIII.

Der Rath, den ein alter Meister seinem durchaus tüchtigen, aber sehr schüchternen Schüler vor dem

Beginne eines Concertes gab: er solle zu vergessen suchen, daß einige Hundert Menschen vor ihm säßen, sich vielmehr einbilden, er sänge vor lauter Kohlköpfen — wird in neuester Zeit von vielen jungen Sängern so buchstäblich beherzigt und befolgt, daß die Zuhörer ihrerseits nicht selten glauben müssen, sie haben es mit einem Strohkopf und nicht mit einem vernünftigen Sänger zu thun.

Versuchen wir es deshalb dem schüchternen Kunstjünger einen andern Rath zu ertheilen, der vielleicht seine Angst ebenso beschwichtigen dürfte, ohne zu ähnlichen Resultaten zu führen: „Wenn Du singst, so bilde Dir ein eine Versammlung von lauter Kennern vor Dir zu haben. Suche das Höchste zu leisten, was in Deinen Kräften steht, denn die Anforderungen des Kenners sind nicht gering; verliere aber deshalb nicht den Muth, da der Kenner auch am Ersten Nachsicht übt und selbst wenn die Aengstlichkeit Deine Mittel nicht zur vollsten Entfaltung und Wirkung gelangen lassen sollte — darum doch Deine Verdienste nicht weniger zu würdigen weiß!"

IX.

Wie mancher schmachtende Tenordilettant, wie manches romantische Sopranfräulein haben nicht schon ihre Seufzer zum Himmel geschickt, daß die Musik doch gar so schwierig und unpraktisch sei — daß namentlich das Zusammensingen mit Andern in Duetten, Terzetten und Quartetten sie stets verwirre und so leicht herausbringe!! — Damit diese Unglücklichen nun in Zukunft außer „Ach, wenn Du wärst mein eigen" und „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn" sich auch an mehrstimmige Gesänge wagen und in ihren Musikkränzchen Vettern und Muhmen damit entzücken können, ersuchen wir sie, sich zu einer Eingabe zu vereinigen, um den Neudruck einer leider verschollenen ausgezeichneten Schrift zu bewirken, die den unsterblichen Georg Quittschreiber (1598) zum Autor hat und den Titel führt: „Musica nova, neue Singkunst, da sowohl Frauen als Mannespersonen in einem Tage können lernen mitsingen!" —

X.

Die vollkommene Kenntniß seiner Muttersprache ist ein unerläßliches Erforderniß für den gebildeten Sänger. Wenn inmitten des schönsten und entzückendsten Gesanges plötzlich ein Sprachfehler oder Provinzialismus an unser Ohr dringt, so wird das ungefähr denselben widerwärtigen Eindruck auf uns machen, als wenn wir den stolz dahin segelnden Schwan mit einem Male dem Wasserspiegel entsteigen und auf seinen häßlichen Füßen stehen sehen, oder aus dem Munde eines wahrhaft schönen Menschen, an dessen Wohlgestalt wir uns eben weiden, plötzlich gemeine Reden erschallen hören. —

XI.

Oft erfüllt es uns mit Staunen, daß Leute, die im Uebrigen Anspruch auf Bildung machen, an den rohesten Kehltönen schreiender Bassisten oder den näselnden Coloraturen irgend eines flötenden Tenores Wohlgefallen finden können, während ein edler, dramatischer Gesang sie gleichgültig läßt! Das Allerweltssprichwort: „der Geschmack ist verschieden" — „chacun a son goût" — „de gustibus non est disputandum" ist in solchen Fällen eine eben so gewöhnliche, als ungenügende Erklärung dieser seltsamen Erscheinung. Zuletzt muß der Begriff des Geschmackes denn doch auch seine Gränzlinie haben, unter welcher von Geschmack überhaupt keine Rede mehr sein kann! — Besser paßt darauf jener Vers aus einer Gemmingen'schen Ode, der sich in Gottsched's Briefen vorfindet:

„Lieblicher tönt die hohle Maultrompete
Des Bauern Ohr, das die gelehrte Laute
Gröblich beleidigt!" —

Denn nicht blos auf den Kartoffelfeldern, sondern auch in den Gefilden der Kunst giebt es Bauern in Menge. —

XII.

Wir würden weit mehr ausgezeichnete — weit weniger jammervolle Dilettanten haben, wenn nicht ganze Legionen dilettantischer Männlein und Fräulein als Kunstlehrer und Lehrerinnen schalteten — und wenn die Lehrer, welche auf einem höheren künstlerischen Standpunkte stehen, bei ihrem Unterrichte nicht so oft von dem Princip ausgingen: Es ist ja nur ein Dilettant, den Du unterweisen sollst! —

Kleine Zeitung.

Leipzig. Concert des Conservatorium's der Musik zu Leipzig. Zur Erinnerung seines zehnjährigen Bestehens. Am Stiftungstage, den 2ten April 1853, im Saale des Gewandhauses. Erster Theil: Stücke aus dem unvollendeten Oratorium „Christus" von Mendelssohn-Bartholdy. Die Soli gesungen von Frl. M. Bleyel aus Leipzig (Sch. d. C. 1849), Hrn. Ernst John, Musikdirector in Halle (Sch. d. C. 1849) und Hrn. R. Gebhardt aus Leipzig. Zweiter Theil: Symphonie (erster Satz) componirt von J. O. Grimm

aus Petersburg (Sch. d. C. 1851). Arie aus dem Tod Jesu von Graun, gesungen von Fr. Dr. Reclam aus Leipzig (Sch. d. C. 1843). Concert für die Violine in Form einer Gesangsscene von L. Spohr, vorgetr. von Hrn. H. Riccius, Kammermusikus in Dresden (Sch. d. C. 1845). Schlummerlied von Franz Schubert und Frühlingslied von Mendelssohn, gesungen von Frl. Bleyel. Dritter Theil: Concert für Pianoforte, (Es-Dur) von Beethoven, vorgetragen von Hrn. O. Goldschmidt aus Hamburg (Sch. d. C. 1843). Lieder von Schumann und Mendelssohn, gesungen von Frl. C. Jacobi aus Dresden (Sch. d. C. 1843). Phantasie für die Violine über ungarische Nationallieder von Ernst, vorgetragen von Hrn. H. Jahn, Concertmeister in Bremen (Sch. d. C. 1843). Ouvertüre, componirt von Emil Büchner (Sch. d. C. 1843). — Die Veranstaltung dieser musikalischen Feierlichkeit war ein glücklicher Gedanke und es gewährte großes Interesse so viele der früheren Schüler und Schülerinnen in ihren gegenwärtigen Leistungen kennen zu lernen. Diese letzteren waren natürlich mehr oder weniger hervorstechend, alle aber sehr tüchtig und konnten somit als Beleg dienen für die gedeihliche Wirksamkeit des Instituts. Frau Marie Reclam, geb. Sachs, früher in Cöln, hat sich von dort aus schon längst den Ruf einer tüchtigen Concertsängerin gewonnen. Seit einer Reihe von Jahren wieder in Leipzig hat sie öfter auch das größere Publikum durch ihre Leistungen erfreut. Frl. Bleyel, die erst vor Kurzem in die Oeffentlichkeit trat, ist in letzter Zeit öfter in dies. Bl. genannt worden. Neu war hier die Erscheinung des Frl. Jacobi, die durch feinen, sinnigen Vortrag der Lieder sich stürmischen Beifall errang. Hr. Goldschmidt, der Gatte Jenny Lind's, zeichnete sich schon in den Jahren seines Studiums als Clavierspieler durch saubere Technik und guten Anschlag aus. So war auch seine gegenwärtige Leistung eine sehr tüchtige, und nur hin und wieder hätten wir etwas mehr Kraft gewünscht. Die beiden Geiger wurden ebenfalls öfter schon in dies. Bl. genannt, Hr. Riccius erst vor Kurzem wieder bei Gelegenheit seines Auftretens in der Euterpe; Hr. Jahn hat uns seit einigen Jahren verlassen, und spielte hier zum ersten Male wieder seit dieser Zeit. Die beiden Orchesterwerke kamen unter der Leitung der Componisten zur Ausführung. Die Symphonie des Hrn. Grimm ist schon in einer früheren Prüfung der Schüler des Conservatoriums zur Aufführung gekommen, und damals in diesen Bl. nicht günstig beurtheilt worden, während andere Stimmen sich beifälliger aussprachen. Ref. hörte dieselbe zum ersten Male, und fand die Verschiedenheit des Urtheils gerechtfertigt, je nachdem man den Standpunkt nimmt. Das Werk erscheint als Erstlingsproduct etwas überladen und gesucht, aber unverkennbar spricht sich darin Talent aus. Der Componist besitzt Ideen, Erfindungskraft, und zeigt Frische der Phantasie. Hrn. Büchner's Ouvertüre ist ein wirksames Tonstück, gut und effectvoll instrumentirt, eingänglich, klar und gerundet, ohne indeß auf höhere Bedeutsamkeit Anspruch machen zu können. Noch standen auf dem Programm zwei Pianofortecompositionen von R. Radecke, Chordirector am Leipziger Theater, die indeß wegblieben, da das Concert schon drei volle Stunden in Anspruch nahm. Daß man zur Eröffnung Stücke aus dem Oratorium Christus von Mendelssohn gewählt hatte, war eine bedeutungsvolle Erinnerung an den insbesondere auch um Leipzig hochverdienten Gründer des Instituts. Es war die passendste Gelegenheit sie zu Gehör zu bringen. Ist das Vorhandene auch zu rhapsodisch, um einen sicheren Einblick in das beabsichtigte Ganze zu geben, so mußte jedenfalls die Vorführung gerade bei diesem Moment dankbar entgegengenommen werden. — Der Abend nach dem Concert versammelte das Directorium sowie das Lehrercollegium, die Gäste, die in weit größerer Zahl gekommen waren, und die gegenwärtigen Schüler und Schülerinnen zu einem Festmahl im Hôtel de Pologne. Auch die sächsische Regierung hatte durch einen Abgesandten so wie durch ein Geldgeschenk an der Feier sich betheiligt. Hatte dieselbe im Allgemeinen den Zweck, sich der Gründer des Conservatoriums dankbar zu erinnern, und zu fortdauernder Thätigkeit und Theilnahme anzuregen, so war speciell die Einnahme des Concerts zur Gründung einer neuen Freistelle bestimmt worden. — Noch sei erwähnt, daß in den verflossenen ersten zehn Jahren des Bestehens des Conservatoriums überhaupt 428 Schüler und Schülerinnen (311 Deutsche und 117 Ausländer) aufgenommen worden sind.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Die Berliner Singakademie hat nun ihren Musikdirector definitiv erwählt und zwar haben sich von zweihundert und vierundfunfzig Stimmberechtigten hundert und vierzig für Hrn. Grell entschieden. —

Im Concerte des Frankfurter Cäcilienvereins kam am 31sten März die Bach'sche Passionsmusik ebenfalls zur Aufführung. —

Frau v. Marra-Vollmer gastspielt in Cassel und „entzückt" auch das dortige blasirte Publikum zum Schaden des Repertoirs, das beinahe nur aus italienischen Opern besteht.

Der Sänger Rolden vom Hoftheater zu Gotha ist am Stadttheater zu Frankfurt a. M. engagirt worden.

Hr. Levassor und Frau Schuselka-Brüning beabsichtigen im Herbst eine gemeinschaftliche Kunstreise durch Deutschland, Polen und Rußland zu unternehmen.

Die Sängerin Frau Behrend-Brandt vom Stadttheater zu Frankfurt a. M. ist am Prager Theater engagirt worden.

Frl. Agnes Büry sang im letzten Gesellschaftsconcerte zu Cöln mit vielem Beifall. Zu diesem Concerte war auch Ferdinand Hiller aus Paris wieder eingetroffen.

Frl. Ney, bisher am Wiener Hofoperntheater engagirt, ist in Dresden eingetroffen und hat bei ihren Debüts stürmischen Beifall erhalten.

Neue und neueinstudirte Opern. In Leipzig wird zum Benefiz des Kapellmeister Rietz Gluck's „Alceste" vorbereitet.

In Frankfurt a. M. ist die Oper: „Die Franzosen vor Nizza" von Kittl in Vorbereitung. Der Componist hat eben jetzt eine tragische Oper „Die Bilderstürmer" vollendet. Den Text dazu hat der als Feuilletonist und Librettist mehrfach bekannte Hartmann in Leipzig geliefert.

In Mailand ist die Oper „Il Cid" von Paccini zum ersten Male gegeben worden.

Cherubini's „Medea" wird in Breslau neueinstudirt.

Frau Howitz-Steinau wird im Berliner Königlichen Opernhause gastiren.

Cherubini's „Lodoiska" wird am Hofopertheater zu Berlin neueinstudirt.

„Tannhäuser" hat in Riga bereits zehn Wiederholungen erlebt.

Die Oper des Herzogs von Coburg „Casilda" ist in Leipzig in Vorbereitung.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Kaiser von Oesterreich hat dem Pianisten Dreyschock einen goldenen Brillantring überreichen lassen.

Literarische Notizen. Bei J. F. Groß in Wien erschien so eben „Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik" als erster Band. Der Verfasser dieses Buches scheint mit Fortsetzungen zu drohen.

Vermischtes.

Bei Gelegenheit des Aufenthaltes von Therese Milanollo in Berlin — welche ihren glänzenden Concertcyclus daselbst im Opernhause unter rauschendem Beifall beschlossen hat, — bemerkt ein Berliner Correspondent, daß durchreisende und ansässige Kunstvirtuosen auf kaum glaubliche Weise von den Berliner Bettlern mit Bettelbriefen heimgesucht werden, und darin das Loos der Abgeordneten, namentlich der ersten Kammer, theilen. Es sei in letzter Zeit eine besondere Industrie geworden, die von einzelnen Individuen mit systematischer Frechheit und leider glänzendem Erfolg betrieben werde. In solchen Dingen excellire Berlin vor allen Städten Deutschlands. Wir glauben, daß es an anderen Orten in Deutschland an derartigen Betteleien auch nicht fehlt. Die Künstler sind aber selbst Schuld an dieser immer mehr überhandnehmenden Frechheit. Denn wenn sie derartige Gesuche consequent nicht berücksichtigten, würden sie bald aufhören. Statt dessen wollen aber viele Künstler sich auf diese Art einerseits in den Geruch der Wohlthätigkeit bringen, anderseits einen Anhang verschaffen, und sich so allenthalben Freunde machen. Daß gewissenlose Recensenten selbst dazu beitragen, dieses Bestechungssystem zu Gunsten des Partheiwesens auszubeuten, ist leider nur zur bekannt.

Man schreibt aus Paris: „die Fastenzeit ist die Zeit der Concerte. Während Bälle nur halb incognito gegeben werden, treiben die Virtuosen offen, laut und ungestraft ihr Wesen. Was die Fastenspeise den verbotenen Gerichten gegenüber, das sind Virtuosenphantasien und italienische Gurgelkünste gegenüber der erregenden und einschmeichelnden Musik, welche das Leben und die Pracht der Bälle begleitet. Das Anhören gar mancher von diesen Fastenvirtuosen kann als wahre Bußübung betrachtet werden, und zumal das Pianistenthum ist eine wahre Wohlthat für bußfertige Seelen. Die Zahl der Meister und Meisterinnen auf dem Clavier nimmt auf erschreckende Weise zu, und es ist schwer, in der Masse nicht unbemerkt zu bleiben. Meist ist es Deutschland, das uns mit Talenten in diesem „Bereich versorgt." — Der Bericht hebt die Leistungen einer Frl. Rosa Kastner hervor, eines neuen Wunderkindes mit „jugendlicher Schüchternheit." Jede Saison hat bekanntlich ihr besonderes Wunderkind. Wilhelmine Clauß florirte im vorigen Jahre.

Am 12ten März fand in Paris das Leichenbegängniß der unglücklichen Schauspielerin Marthe statt, welche sich selbst durch Kohlendampf getödet hatte, wie man sagt, in Folge einer unglücklichen Liebe zu dem Napoleoniden, Grafen v. Camerata, der einige Tage vorher aus unbekannten Gründen seinem Leben durch eine Pistolenkugel ein Ende machte. Dem Leichenbegängniß wohnten eine große Anzahl von Künstlern, fast sämmtliche Mitglieder aller Theater und viele Schriftsteller bei. Ein sonderbarer Zufall fügte es, daß die Unglückliche in dem Kirchensprengel wohnte, der vor Kurzem erst die neue Kirche St. André erhielt, welche aus einem ehemaligen Ballsaal der Cité d'Antin entstanden ist. Die Exequien der Schauspielerin wurden in diesem Ballsaal gehalten, dessen Orchestertribüne jetzt zum Altar geworden ist. Dieselben Kronleuchter, welche den Musikanten dienten, stehen heute noch fest auf demselben Platz, aber — zwischen Altarblättern! — -

Das „Bremer Sonntagsblatt" giebt einen Bericht über die Leistungen der in Bremen bestehenden Abonnementconcerte im verflossenen Winter. Es finden überhaupt zehn Concerte Statt, außerdem ein elftes zum Besten des Orchesterpensionfonds. Bisher standen dieselben unter Leitung des MD. Riem; im letzten Jahr ist dieselbe auf den KM. Hagen übergegangen. Unter den 11 Symphonien der letzten Saison waren 5 von Beethoven, 1 von Mozart, 1 von Haydn, 1 von Mendelssohn, 1 von Gade, 1 von Pape. Bemerkenswerther ist, daß drei neue Ouvertüren, die zu Tannhäuser, zu Griepenkerl's Girondisten von Litolff und die zu Schumann's Genoveva, zur Aufführung kamen. Neu war auch ein Violinconcert von L. Pape, vorgetragen von dem CM. Jahn.

In Frankfurt a. M. ist der Baritonist Beck von der Militair-Commission seiner Vaterstadt Pesth einberufen worden und sofort abgereist. Dieses unerwartete Ereigniß aber wird nun in Frankfurt mit einer Theatercabale in Verbindung gebracht.

Die Engländerin Miß Hayes giebt gegenwärtig in Californien Concerte, sie ist unter Ritter Barnums Führung in San Francisco eingetroffen und hat dort eine Bewegung hervorgerufen, gegen die sich deutscher und New-Yorker Sonntagsenthusiasmus verstecken müssen. Man hat das Billet zu ihren ersten Concerten mit fünf und sechshundert Dollar's bezahlt, man hat der Dame Brochen und Diamantringe auf das Theater geworfen. Bei dieser Art von Begeisterung, die sich wohlgemerkt nur für Sängerinnen und Tänzerinnen kundthut, fragt es sich in der That wie weit wir noch zu den Kämpfen der Grünen und Blauen haben?

Im „Frankfurter Conversationsblatte" lesen wir Folgendes: „Es ist nun außer Zweifel, daß der Männergesangverein in Cöln eine große Sängerfahrt nach London im Beginn des Juni machen wird. Die Bedingungen, welche Hr. Mitchell bei seiner persönlichen Anwesenheit dem Vereine nachdem er denselben gehört für sechzig, siebzig und mehr Theilnehmer aus freien Stücken gestellt hat, sind für diesen Verein in jeder Beziehung ehrenvoll und lassen mit Zuversicht erwarten, daß auch die materiellen Ergebnisse für die Zwecke des Vereins zur vollsten Bewahrheitung seines Wahlspruch's „Durch das Schöne stets das Gute!" ausfallen werden."

Ein Beweis wie das Publikum die Bühnen zu unterstützen pflegt ist jetzt in Mainz gegeben worden. Zum Benefiz des Tenoristen Beyer kam Halevy's „Jüdin" zur Aufführung. Nach Abzug der Ausstattungskosten erhielt Hr. Beyer den baaren Gewinn von zwei Gulden neunundbreißig Kreuzer.

Ein ehemaliger Chorist der Pariser Oper Cäsar Catalan der 77 Jahre alt bei seinem hohen Alter in das gräßlichste Elend gerathen war, machte am 12ten März vermittelst eines Pistolenschusses seinem Leben ein Ende. Vorher hatte er über die Thür mit Kreide geschrieben: „Heute außerordentliche Vorstellung „Der Tod Cäsars" Tragödie in drei Acten von Arouet de Voltaire." Wo bleibt nun der Verein für hülfsbedürftige Musiker?

Der Tenorist Roger in Paris gab neulich einen glänzenden Ball, bei welchem alle Künstler und geistigen Notabilitäten in eigenthümlichen Costümen erschienen und Madame Roger als Comptoirdame fungirte.

Aus Glückstadt schreibt man: „Das hiesige Theater ist zur Schlafstelle der Züchtlinge eingerichtet, und werden diese jeden Abend nach ihren Behältnissen aus dem Zuchthause unter Militairbedeckung hingeführt und des Morgens wieder abgeholt!" Die einfache Notiz wird genügen, wieder einmal ein grelles Schlaglicht auf die deutschen Kunstverhältnisse zu werfen.

Halevy's „Ewiger Jude" hatte in Paris mit der Legende von der Verfluchung des Ahasvers bei der Kreuzigung Christi beginnen sollen. Man fand aber die Darstellung derselben auf der Bühne unstatthaft, und so unterblieb dieser Anfang aus höheren Rücksichten.

Die zweite Aufführung von Flotow's „Indra" in Berlin fand am Ostersonntag Statt mit geringerer Claque als das erste Mal, wo durch diese ein künstlicher Succeß erzielt ward. Sie wird sich nicht auf dem Repertoir erhalten. Alle Berliner Recensenten kommen darin überein, daß sie viel schlechter als „Martha" sei, die „alte" Kritik will sie zwar nicht ganz verwerfen; Kossak aber sagt, daß Flotow's Muse eigensinnig ihre Heimath, den Tanzsaal, verlassen habe, um auf die Bretter, welche die Welt bedeuten, zu springen. Am treffendsten meint der Kritiker der „National-Zeitung", daß die Kritik und „Indra" durchaus nichts mit einander zu thun hätten, es sei ihr Begegniß das zweier Leute, die sich recht gründlich verachten und kalt an einander vorbeigehen, nicht hoffend sich sobald wieder zu treffen.

Die „Rheinische Musikzeitung" hat nicht eher Ruhe finden können, als bis sie den Kladderadatsch, den diese Blätter früher für dieselbe errichteten, sich ebenfalls anzueignen wußte. Diesen und Theodor Uhlig's Lesefrüchte in ungeschickter Nachahmung vereinigend hat sie denn ihre „Lesen des Stoppelvereins" zu Wege gebracht. Wir würden mehreren unserer Mitarbeiter vorgreifen, wenn wir ihnen das Vergnügen rauben wollten, diesen Kladderadatsch ohne Witz später noch etwas näher zu charakterisiren.

Briefkasten.

Frankfurt a. M. A. S. Wir bitten um Einsendung des Manuscripts, da nun Raum wird.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Volkmar Wienand, Op. 12. Deux Caprices en forme des Valses pour Piano. **Leipzig, C. F. Kahnt. Nr. I, II. à 10 Ngr.**

Es sind dies zwei ansprechende Salon-Walzer, brauchbar zu einer leichten und flüchtigen Unterhaltung für vorgeschrit-

tene Schüler. Neues wird in diesen Kleinigkeiten nicht geboten, die Gedanken streifen vielmehr zuweilen etwas an das Triviale, doch wollen wir über die Begabung des uns zum ersten Male begegnenden Componisten nach diesen Proben kein Urtheil uns erlauben und noch weitere Werke abwarten. Jedenfalls aber steht der geistige Inhalt, wie auch die nicht immer geschickte Behandlung des Instrumentes mit der hohen Opuszahl im Widerspruch; welche wir für einen Druckfehler ansehen oder annehmen müssen, daß der Componist seine früheren der Oeffentlichkeit nicht übergebenen Werke mitgezählt hat.

Alb. Bratfisch, Op. 4. Fantaisie mélancolique en forme de Nocturne pour le Piano. **Hamburg, Niemeyer.** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

Ein hübsches, ansprechendes Salonstück der besseren Gattung, das einen sehr geübten Spieler verlangt. Die Ausstattung des Werkchens ist sehr geschmackvoll.

Tänze, Märsche.

C. Neumann, Op. 38. Grande Marche funèbre pour le Piano. **Offenbach, André. 30 Kr.**

Dieser Trauermarsch ist bei Gelegenheit des Todes des Herzogs von Wellington geschrieben und der britischen Armee dedicirt. Wird auch gerade nicht viel Neues und Originelles in ihm geboten, so ist er doch auch nicht trivial zu nennen. Für Militairmusik gut instrumentirt wird er jedenfalls keinen üblen Eindruck machen.

C. Neumann, Les Castagnettes. Polka pour le Piano. **Offenbach, André. 24 Kr.**

— — —, Maryanka. Polka-Mazurka pour le Piano. **Ebend. 18 Kr.**

Zwei recht hübsche tanzbare Tänze, die gut gespielt gewiß allen tanzlustigen Damen „in die Füße fahren" werden, um einen volksthümlichen Ausdruck zu gebrauchen.

Lieder und Gesänge.

Alb. Bratfisch, Op. 3. Aus dem Buch der Lieder von Heine. Hamburg, Böhme. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Es enthält dieses Heftchen zwei Lieder: „Warum sind denn die Rosen so blaß?" und „Im wunderschönen Monat Mai." Die Composition ist einfach und zeigt das Streben nach Besserem, wenn man auch nach diesen Proben noch keinen Schluß auf das Talent des Componisten machen kann. Die unmotivirten, bloß der musikalischen Abrundung wegen vorhandener Textwiederholungen scheint der Componist noch nicht überwunden zu haben.

Georg Linley, Onkel Tom's Hütte. Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Leipzig, Weber.

Einige Situationen aus dem Roman sind zu Balladen und Liedern verwendet, die nun freilich weder in poetischer noch musikalischer Hinsicht sich über den Dilettantismus erheben. Die Ausstattung und die beigegebenen Holzschnitte sind sehr hübsch.

G. Hölzel, Op. 84. Musik. Gedicht von Helene Herzogin von Orleans, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

Es ist dies eines von den Liedern, mit denen Hr. Hölzel in einem Leipziger Gewandhaus-Concerte debutirte (s. Nr. 12 dies. Bl.). Der flachste, tief unter Krebs und Gumbert stehende Dilettantismus zeichnet dieses Opus vor vielen seines Gleichen aus.

F. H. Truhn, Elisa's Mutterliebe. Ballade aus Onkel Tom's Hütte für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung Dresden, Gerster u. Comp. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Man würde nicht begreifen können, wie in unserer Zeit ein Componist, der sich doch gewiß nicht zu den gewöhnlichen Musikmachern zählen lassen will, einen Text wählen konnte, der sich so wenig zur musikalischen Composition eignet — wenn der Roman der Miß Stowe gegenwärtig nicht von Groß, Klein, Alt, Jung, Gescheut und Dumm buchstäblich verschlungen würde. Es ist dieses Opus also eine Speculation. Wie weit Hr. Truhn ein solches Unternehmen mit seinem künstlerischen Gewissen vereinbaren kann, das ist seine Sache, die Kritik muß sich aber entschieden gegen dergleichen aussprechen, um so mehr, als die Musik in jeder Beziehung werthlos ist. Unmotivirte Textwiederholungen und falsche Declamation sind noch ihre geringsten Fehler, denn die durchaus kindische, ungeschickte, altmodische und dilettantische Form rangiren diese Ballade noch unter die Krebs'schen und Proch'schen Lieder.

R. Würst, Op. 20. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 3—6. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Das erste dieser Lieder: „Zwei Könige" von Geibel ist in dem bekannten Balladenton gehalten, was durch seinen Inhalt bedingt ist. Das zweite: „Ungarisches Volkslied" entspricht seinem Inhalt, wenn auch die eigenthümliche nationale Färbung dem Componisten nicht immer gelingen will. Ansprechend und nicht ohne Interesse sind Nr. 5 und 6: „Was sein soll, schickt sich", nach dem Serbischen und „die Glocke", beide nach vorgefundenen Volksmelodien bearbeitet. Sehr gelungen ist die ein Geläute nachahmende Begleitung zu letzterem. Mit Ausnahme des ungarischen Volksliedes sind diese Lieder sämmtlich für Baßstimme geschrieben.

J. J. Wachsmann, Op. 12. Drei Gesänge. (Sammlung von Gesängen mit Begl. des Pianoforte, Nr. 3.) Magdeburg, Heinrichshofen. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Einfache und sangbare Lieder, die zwar auf hohe künstlerische Bedeutung keinen Anspruch machen können und wollen, die sich jedoch bezüglich des Inhalts wie der Form weit über die große Menge der gewöhnlichen Liedcompositionen erheben.

C. G. Belcke, Op. 26. Komische Erzählung von Langbein, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Leipzig, Merseburger. 10 Ngr.

Auf diesem Text singt bereits seit vielen Jahren das Volk eine hübsche, etwas frivole Melodie, wie sie ganz zu den nicht wenig schlüpfrigen Worten paßt. Hier ist das Langbein'sche Gedicht musikalisch weiter ausgeführt, als bei der Volksmelodie, und wenn die Composition an sich auch durchaus nicht zu tadeln und namentlich die Charakteristik zu loben ist, so können wir doch keinen eigentlichen Zweck absehen, den der Componist damit hat erreichen wollen. In's Volk, d. h. in die Kneipe der Studenten oder die Herberge der Handwerksburschen, kann diese Composition nicht übergehen und in andern Kreisen, in denen gesungen wird, namentlich wenn Damen von der Gesellschaft sind, wird doch wohl niemand es unternehmen, dergleichen Zwei- oder vielmehr Eindeutigkeiten vorzutragen.

W. Lutz, Op. 16. Gefangen, von J. N. Vogl. Schilflied, von Lenau. Sie hat Dich nicht verstanden, von J. N. Vogl. Für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Offenbach, André. 36 Kr.

Es zeigt sich in diesen Liedern das Streben nach dem Besseren, doch wird dieses nicht immer vollständig erreicht. Die Singstimme ist einfach und sangbar gehalten, die Begleitung ist leicht und wenig complicirt, nur in dem Schilflied ist sie figurenreicher, aber keineswegs schwer. Die Lieder würden jedenfalls einen noch besseren Eindruck machen, wenn der Componist die störenden und unmotivirten Textwiederholungen vermieden hätte.

Ferd. Gumbert, Op. 47. Mazurka für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Offenbach, André. 27 Kr.

— — —, Op. 49. Erinnerung (Seitenstück zu dem Liede: Die Thräne), für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ebend. 27 Kr.

Die Harfenmädchen, so zu Prießnitz in Böhmen, und die Leierkastenmänner, so zu Berlin an der Spree wild wachsen, werden erfreut sein über die werthvolle Bereicherung ihres Repertoirs, die ihnen Hr. Gumbert geliefert. Das Seitenstück zur weltberühmten „Thräne" namentlich wird bald seine Reise um die civilisirte und uncivilisirte Erde machen.

G. Stigelli, Op. 8. Venetianisches Gondellied, für eine Singstimme mit Pianoforte. Offenbach, André. 36 Kr.

— — —, Op. 9. Ob sie wohl kommen wird, Gedicht von Saphir, für Tenor- oder Sopranstimme mit Pianoforte. Ebend. 36 Kr.

Wie man es von einem Sänger, der mit Recht sich eines ehrenvollen Rufes als solcher erfreut, erwarten darf, sind diese Lieder sehr stimmgerecht und bei aller Einfachheit auf Geltendmachung der Kunst des Sängers berechnet. Sie werden also vorzugsweise gern gesungen werden, wenn sie auch auf höheren künstlerischen Werth weniger Anspruch machen können. Die Begleitung ist in beiden einfach, jedoch nicht ganz ohne Interesse. Daß es bei dergleichen Liedern nicht ohne Textwiederholungen abgeht, darf nicht befremden.

Fr. Abt, Op. 79. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, auch mit Pfte. und Violoncell obl., oder Horn, Clarinette, Violine, Flöte obl. Offenbach, André. Mit Pfte. 45 Kr., mit Vcell. ꝛc. 1 Fl. 12 Kr.

— —, Op. 90. Deutsche Volkslieder für eine Singstimme mit Pfte bearbeitet. Ebend. Nr. 1. 27 Kr. Nr. 2, 3. à 18 Kr.

— —, Op. 92. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung (für Sopran oder Tenor und für Alt oder Bariton). Ebend. 54 Kr.

— —, Op. 93. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ebend. 54 Kr.

— —, Op. 94. Fünf Lieder für Alt oder Baß mit Pianoforte. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Es sind diese sämmtlichen Lieder in des Componisten bekannter Weise gehalten und wenn man ihnen auch keinen hohen musikalischen Werth nachrühmen kann, so sind sie doch mit Geschick und Sachkenntniß geschrieben, zur leichten Unterhaltung also zu empfehlen. Die Bearbeitung der deutschen Volkslieder Op. 90 (die Auserwählte, Liebesscherz, Vogelsang) ist geschmackvoll und zweckentsprechend.

Duetts, Terzetts ꝛc.

A. Späth, Op. 200. Klänge der Liebe. Sechs Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 1stes Heft. Stuttgart, Göpel. 1 Thlr. 6 Sgr.

Vorliegende Duette sind aus der in demselben Verlage erscheinenden Sammlung „Orpheon" einzeln abgedruckt. Sie sind ansprechend und mit Geschick und Geschmack gesetzt, weshalb man sie häuslichen Zirkeln empfehlen kann.

C. Richter, Op. 7. Fünf zweistimmige Lieder für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Altona, Böie. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Sangbare Lieder mit nicht uninteressanter Begleitung, Sängerinnen, die etwas Besseres als den gewöhnlichen Singsang lieben, zu empfehlen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 16. Den 15. April 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Kammer- und Hausmusik. — Vertrauliche Briefe (Fortf.). — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Gotthardt Wöhler, Op. 19. Vom Pagen und der Königstochter. Vier Balladen von Geibel für eine Singstimme mit Pianoforte. — Berlin, bei Schlesinger. Pr. 1¼ Thlr.

Dieser Stoff ist neuerdings mehrfach musikalisch bearbeitet worden. Obwohl derselbe als bekannt vorausgesetzt werden darf, so wird im Folgenden doch zum besseren Verständniß der Analyse der dichterische Inhalt jeder einzelnen Nummer in gedrängter Kürze gegeben werden:

Nr. 1. „Im Walde". Episode einer Jagd. Die schöne Königstochter verirrt sich mit ihrem Pagen tief in den dichten Wald hinein; der Page gesteht ihr seine Liebe — schweigend steigt die Prinzessin von ihrem Rosse, und beide lustwandeln erst eine Weile auf frischem Moose unter blühenden rothen Rosen beim Schlagen der Natigallen und Girren der Turteltauben, setzen sich sodann im duftenden Moose nieder — und

> Die Rosse lassen sie grasen:
> Sie hören nicht mehr die Nachtigall
> Und nicht der Jäger blasen. —

Das Stück beginnt mit einer lustigen Jagdmusik:



welche, allmählig schwächer und ferner erklingend, den Gesang bis zu der Stelle begleitet, wo der Page seine Rede anhebt. Die Musik zu dieser Letztern geht aus Fis-Moll und in einem bewegteren Zeitmaaße. Vorherrschend ist folgendes Motiv:



welches stets von der Begleitung imitirt wird, und wozu die linke Hand leise Accord-Triolen anschlägt. Die Rede beginnt, nach Pagenart, schüchtern und sentimental; bei den Worten aber:

> O dürft' ich auf den rothen Mund
> Ein einzig Mal dich küssen,

Ich wäre der seligste Mann auf der Welt
Und sollt' ich drum sterben müssen

steigert sich der Accent bis zum Fortissimo und zwar auf einer recht trivialen Wendung:



Ist das wohl psychologisch richtig? Mußte nicht bei aller leidenschaftlichen, innern Bewegung die Schüchternheit im Ausdrucke vorherrschend bleiben? Kann man sich den Pagen bei diesen Worten anders als mit niedergeschlagenen Augenlidern und hochgerötheten Wangen vorstellen?

Hr. Wöhler läßt ihn auf eine ziemlich herausfordernde Weise reden. Nach den Worten des Pagen hört man noch einmal die Jagdmusik ganz schwach und ferne, bis dieselbe einer andern wollüstigen Musik:



Platz macht, welche dazu bestimmt ist, das Lustwandeln und Kosen des liebenden Paares zu begleiten. Bei den Worten: „Sie hören nicht mehr die Nachtigall und nicht der Jäger Blasen" — läßt der Componist das Motiv der Jagdmusik ganz leise wieder eintreten — warum, ist schwer zu entscheiden. Einzelne Horntöne, welche bald nah bald ferner rufend und mahnend in die Liebesscene hineintönten (aber während des ganzen Verlaufes derselben, nicht blos am Ende) hätten wohl der Intention des Dichters besser entsprochen, als die Wiederkehr der ganzen Jagdmusik, wodurch der Zuhörer mit einem Male weit von der gegenwärtigen Scene abgeführt wird. —

Nr. 2. Am Meere. Zwei düstere Reiter — der König und der Page — reiten zum Strande hinab. Drei Fragen legt der König während des Ritts dem Pagen vor: nach dem Röslein auf seinem Hute, nach der Locke an seinem Herzen und nach dem Ringe an seinem Finger. Auf jede der Fragen giebt der Page Antwort: die Rosen gab ihm die Mutter, die Locke ist von seiner Schwester:

„Die mir den Ring am Finger gab,
Gab mir ihr Herz desgleichen,
Das ist die allerschönste Maid
In allen deinen Reichen."

Der König erkennt seines Kindes Ring, zieht zornentbrannt sein Schwert, stößt es dem Knaben durch's Herz und wirft den Leichnam in die Flut, ihm folgende höhnende Worte nachrufend:

„Und steht so hoch sein Sinnen,
So magst du um die Königin jetzt
Der Wassernixen minnen." —

Düsteres, felsiges Gestade — pfeifender Wind — grollende, schäumende Wogen — kreischende Möven — das sind die Elemente der Natur, welche dieser Scene zum Hintergrunde dienen — gewiß einer der herrlichsten Stoffe zur Tonmalerei. Dem Musiker allein war es möglich, die Empörung der Natur in ihrer ganzen grausenerregenden Wildheit, die der Dichter nur andeuten konnte, entsprechend zu schildern. Daran hat Hr. W. gar nicht gedacht — ein Trauermarsch:





eröffnet die Scene. Als ob die „düsteren Reiter" (wahrscheinlich war das „düster" maßgebend) im Leichenschritte einherritten, und nicht vielmehr mit dem Sturmwind um die Wette jagten. Was kann es helfen, daß der Componist später die Bewegung bis zum Allegro beschleunigt, wenn der Ausdruck von vorneherein verfehlt war? — Daß die drei Fragen des Königs sämmtlich dieselbe Melodie erhalten haben, die zweite und dritte aber jede um einen halben Ton höher anfangen, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden — das erräth Jeder von selbst. Das aber möchte nicht Jeder errathen, daß der Zorn und „der finstere Muth" des Königs sich auf folgende Weise kundthut:



Das ist denn doch fast zu harmlos. Darum ist's auch ganz natürlich, daß der Page des Hrn. Wöhler durchaus keine Ahnung von dem Schicksal hat, welches ihm bevorsteht — die Weisen seiner Antworten (alle drei haben natürlich wieder dieselbe Melodie) schwelgen gleichsam in süßer Erinnerung an die Geberinnen der Kleinodien, nur der Ton der letzten Antwort ist fest und muthig.

Den Schlußvers dieser Nummer:

> Den Strand entlang zum Königsschloß
> Hinreitet ein düstrer Reiter,
> Hinaus ins Meer die Leiche schwimmt,
> Die Wellen rauschen weiter

begleitet wieder der Trauermarsch vom Anfange, — erst bei der letzten Zeile erhebt sich eine leise Wellenfigur, erst langsamer und düsterer, dann immer schneller und lustiger, und zwar dient dieses Wellenspiel zum unmittelbaren Uebergange in die folgende Nummer. Was hätte nicht aus Nr. 2 gemacht werden können, wenn der Componist anstatt seines Trauermarsches das Tosen und Brausen der Meereswogen zur Begleitung gewählt hätte! —

Nr. 3. Die Nixen. Ein lustiger Reigen der Wassernixen zur Sommernacht nach der Musik des Meergreises — „sie sind in der besten Laune". Plötzlich findet eine Nixe ein Todtengebein — „wie Silber glänzt es so helle". Im Rath der Nixe wird beschlossen, eine Harfe aus dem Skelette zu machen. Der Meermann fügt dieselbe zusammen und bespannt sie mit den Haaren der Königin, worauf der Reigen nach den Tönen der Harfe fortgesetzt wird.

Aus dem Gedichte erhellet, daß man sich zwischen dieser und der vorigen Nummer mindestens einen so langen Zeitraum vorzustellen hat, als nöthig ist, den blonden Pagen zu einem „blinkenden Skelette" umzugestalten — die musikalische Verknüpfung dieser beiden Nummern ist mithin durch Nichts motivirt, vielmehr war eine Pause (ein Zwischenact) mit Nothwendigkeit geboten. Daß wir es im Uebrigen hier mit einer Elfenreigenmusik in optima forma zu thun haben, versteht sich von selbst — es ist darüber wenig zu berichten, da sie ganz den Mustern entspricht, welche in dieser Gattung ziemlich zahlreich vorhanden sind. Vor allen Dingen handelte es sich darum, das Schauererregende, welches der Anblick eines Skelettes für uns Menschen hat, fern zu halten — Elfen zu zeichnen, die damit wie mit einem allerliebsten Spielzeuge ihren Scherz treiben und eben „in der besten Laune sind". Es fragt sich daher, ob der Componist richtig fühlte, als er die Stelle, wo die Nixe „ein winkendes, blinkendes Todtengebein" findet, sowie die, wo die Fabrikation der Harfe geschildert wird, mit dumpfen Moll-Accorden begleitete.

Nr. 4. Meermann's Harfe. Glänzender Salon — Lampen funkeln — Flöten und Geigen klingen — die schöne Königstochter im reichsten Schmuck und mit bleichen Wangen tanzt mit dem fremden Königssohn den Hochzeitsreigen. Die Begleitung spielt eine rauschende, marschähnliche Musik in hellen D-Dur-Accorden, die nur jedesmal da, wo von dem trüben Angesicht der Braut die Rede ist, sich in Moll verwandeln. Plötzlich ertönt eine schneidende Dissonanz — drauf ein dumpfes Tremolo — die Fackeln verlöschen — die Geigen verstummen — umsonst wüthet der König — vom Meere herüber tönen Harfenklänge — der Meergreis ist's, welcher die Liebesmelodie aus der ersten Nummer (aber in Moll) spielt. Die Braut glaubt die Stimme ihres Buhlen zu vernehmen, sie zerfließt in Thränen und sinkt ohnmächtig nieder. König und Gäste zerstieben:

> Im Saale liegt die bleiche Braut
> Ihr ist das Herz zersprungen;
> Der Morgen trüb in die Fenster graut,
> Des Meermann's Harf' ist verklungen

Die Musik zu diesen Worten ist der Hochzeitsreigen, mit welchem die Nummer begann — aber er geht aus Moll und in langsamer Bewegung. Das Ganze schließt mit einer leisen Erinnerung an die Liebesscene in der ersten Nummer. -

Vorstehende Analyse berechtigt zu folgenden allgemeinen Bemerkungen: Im Ganzen vermißt man bei Wöhler das richtige Auffassen der Grundstimmung der einzelnen Situationen, nach welchen die musikalische Modulation im Vortrag des Erzählenden sich zu richten hat und welche mehr durch die einzelnen Sätze und Wörter nuancirt, aber nicht gestört werden darf. Ich erinnere noch einmal an die Reden des Königs und des Pagen in der zweiten, und an die erwähnten Stellen in der dritten Nummer. Hr. Wöhler liebt es, seine Modulation nach einzelnen Sylben und Wörtern, ohne Beziehung auf die Hauptstimmung einzurichten, verfällt dadurch in störende Sylbenstecherei und verliert die Einheit des Ganzen. Er versäumt es, das Charakteristische der Scenerie mit in den musikalischen Ausdruck hineinziehen — und doch ist dieser Umstand so wichtig gerade in einer

Ballade, wo die Singstimme sich fast nur rein declamirend verhalten kann und die Instrumentalbegleitung Alles Uebrige sagen muß. Das wußte Keiner besser, als Löwe, dessen Balladen (man vergl. z. B. den „späten Gast") immer noch als Muster dieser Gattung dastehen. —

Julius Schäffer.

Für Pianoforte.

G. Flügel, Op. 31. Capriccio für das Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel.

W. Baumgartner, Op. 5. Scherzo für Pianoforte. — Zürich, P. J. Fries. Pr. 15 Ngr.

L. Friedenthal, Op. 2. Vier Clavierstücke. — Leipzig, Whistling. Pr. 25 Ngr.

An diesen drei Werkchen ist vor Allem zu rühmen, daß ihre Componisten die uns gegenwärtig zu Gebote stehenden Mittel der Technik nur zu mehr oder weniger hohen künstlerischen Zwecken benutzt haben, daß also hier die Virtuosität nicht zur Hauptsache gemacht ist, und man nirgend das Streben sieht, so viel als möglich Schwierigkeiten anzubringen, damit der Spieler glänzen kann. Im Allgemeinen sind daher diese Musikstücke von mittlerer technischer Schwierigkeit, und nur an einzelnen Stellen, wo es der gegebene Zweck erheischt, benutzen die Componisten die reichen äußeren Mittel der gegenwärtigen Technik. Eine gewisse Frische und Natürlichkeit haben alle drei Werkchen. Es hat dies uns namentlich bei Flügel's Capriccio angenehm überrascht, da dieser Componist in einigen seiner voraufgegangenen Werke sich etwas stark in Absonderlichkeiten zu gefallen und auf dem besten Wege zu sein schien, sich in einer gewissen Manirirtheit festzufahren. Hier giebt er seine Ideen ungekünstelt, sie erscheinen frisch, und der beabsichtigte Zweck wird erreicht. Wir können dem Componisten zu dieser Wendung nur Glück wünschen. Das Scherzo von Baumgartner gehört dem Genre der Unterhaltungsmusik im guten Sinne an. Es ist ein melodiöses in veredelter Tanzform auftretendes Musikstück, dessen Motive zwar nicht immer neu sind, eben so wenig, wie die Begleitungsfiguren, welche wir zuweilen sogar etwas weniger alltäglich gewünscht hätten — das jedoch bei der anspruchslosen Weise, in der es sich giebt, einen guten Totaleindruck macht. Mit Vergnügen und Befriedigung haben wir die vier Clavierstücke von L. Friedenthal gespielt. Es zeigt sich hier ein sehr beachtenswerthes Talent, das vermöge gründlicher Studien sich frei bewegen und ungehindert aussprechen kann. Die Motive sind reizend, zuweilen originell, und wenn hin und wieder einzelne Wendungen leise an Vorbilder wie Beethoven, Mendelssohn oder Schumann erinnern, so sei es doch fern dem Componisten bei einem Opus 2 einen Vorwurf daraus zu machen. Ueberdem sind diese Anklänge nur sehr vorübergehend und vereinzelt. Am gelungensten erschienen uns Nr. 1 Allegro, Nr. 2 Andante und Nr. 4 Allegro grazioso, welches letztere die meiste technische Fertigkeit erfordert. Nr. 3 Nocturne ist weniger natürlich und gesund; es leidet etwas an schwächlicher Sentimentalität und scheint dem Componisten nicht so recht ex intimo pectore gekommen zu sein. Die Behandlung des Instrumentes ist bei allen vier Clavierstücken sehr geschickt und frei von Alltäglichem, ohne besonders große Schwierigkeiten. Die Harmonienzusammenstellungen gegen das Ende von Nr. 2:



und

sind wohl nur aus Versehen stehen geblieben. —

F. G.

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner" in den „Grenzboten" Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Dritter Brief.

(Fortsetzung.)

Somit wären Ihr Vorgeben, als ob „Wagner in seinem Tannhäuser nur das Moment der Sinnlichkeit entschieden charakterisirt, die demselben gegenüberstehenden der sittlichen Natur nur ungewiß und

schwankend behandelt habe", und zugleich Ihre daraus gezogenen Folgerungen hauptsächlich vom Gesichtspunkte der Darstellbarkeit jener Elemente in einem Drama, wo am Ende von der Erscheinung derselben, oder ihrer unmittelbarsten Wirkung keinen Augenblick abgesehen werden darf, widerlegt. Sie könnten indeß sagen, daß Ihre Meinung, wenn auch nicht im vorliegenden Falle, d. h. in der Application auf's Musikdrama, so doch im Allgemeinen gelten müsse. Ich könnte Ihnen leichtlich das Gegentheil beweisen; allein ich überlasse dergleichen gerne Jemand Anders, wo es nur immer angeht, und führe Ihnen der Kürze halber hier nur Göthe*) an, welcher sich unterstanden hat, das baare Gegentheil von Dem zu behaupten, was Sie aufzustellen belieben. Lesen Sie! „Der Kampf des Sittlichen eignet sich niemals zu einer ästhetischen Darstellung: denn entweder siegt das Sittliche, oder es wird überwunden. Im ersteren Falle weiß man nicht, was und warum es dargestellt worden; im anderen Falle ist es schmählich das mit anzusehen. Denn am Ende muß doch irgend ein Moment dem Sinnlichen das Uebergewicht geben, und dieses Moment giebt der Zuschauer gerade nicht zu, sondern verlangt immer noch ein schlagenderes, das der Dritte immer wieder eludirt, je sittlicher er selbst ist. In solchen Darstellungen muß stets das Sinnliche Herr werden, aber bestraft durch das Schicksal, d. h. durch die sittliche Natur, die sich durch den Tod ihre Freiheit salvirt." In Ansehung des Tannhäusers hätten Sie sich schon mit dieser Ansicht Göthe's völlig zufrieden geben können, und bräuchen sich des Bekenntnisses, daß Sie nicht recht gewußt haben, was Sie schreiben, gar nicht zu schämen; denn „Irren ist menschlich".

Ich gehe nun zu Ihren Einwürfen im Detail über. Sie tadeln vor Allem, daß die Anrufung der Maria am Schlusse der ersten Scene und die Liebe Tannhäusers zu Elisabeth, welche derselbe durchblicken lasse, als er ihren Namen aus Wolfram's Munde zum ersten Male höre, nicht im Voraus motivirt seien. Sie sagen damit auf Deutsch: Ich verstehe den Teufel von der Einrichtung einer Exposition im Musikdrama; ich will, daß mir die Dinge, um die es sich handelt, eins nach dem Andern gemächlich auseinander gesetzt werden. Einmal bemerken Sie gefälligst, daß die Charaktere des Drama's fertig antreten. Der Tannhäuser und Venus sind wirklich fertige Charaktere mit einer gleichviel ob wahren oder imaginären Vergangenheit hinter sich. Warum Tannhäuser in den Venusberg gegangen, sagt er ziemlich deutlich:

Nach Freude, ach! nach herrlichem Genießen
Verlangt' mein Herz, es dürstete mein Sinn!

Wenn Sie nun meinen, daß der Tannhäuser weitläufig theoretisch darlegen sollte, daß er Katholik sei, und wisse, wie jede umheimliche Macht vor der Anrufung der heiligen Jungfrau weiche, und daß er im äußersten Falle zu diesem Mittel greifen werde, um sich von Venus loszumachen, so finde ich dies in einem poetischen Werke überhaupt und in einem Musikdrama insbesondere unzulässig. Man giebt Ihnen den Theaterzettel in die Hand, worauf Sie ersehen, daß die Handlung im 13ten Jahrhundert, also vor der Reformation vorgeht. Die Confession des Tannhäuser ist Ihnen also bekannt, und Sie können voraussehen, was er im Nothfalle thun wird, wenn Sie auch nicht darauf vorbereitet würden, wie es durch Wagner geschieht:

Ven.: Kehr wieder, wenn dein Herz dich zieht!
Tannh.: Für ewig dein Geliebter flieht!
Ven.: Wenn alle Welt dich von sich stößt . . .
Tannh.: Vom Bann werd' ich durch Buß' erlöst! —
Ven.: Nie wird Vergebung dir zu Theil,
Kehr' wieder, schließt sich dir das Heil!
Tannh.: Mein Heil ruht in Maria!

Es wundert mich, daß Sie nicht auch verlangen, Tannhäuser möchte vorher die Kirchensatzungen über Anrufung der Heiligen vorlesen. — Aber jener Ausruf des Tannhäuser ist ein „theatralischer Effekt, kein dramatischer!" rufen Sie aus. Zum ersten Male ertappe ich Sie beinahe auf einer Art von Wahrheit und freue mich aufrichtig darüber. Wenn die Zusammenziehung untergeordneter Handlungsmomente in ein einziges schlagendes Hauptmoment ein „theatralischer Effekt" ist, so haben Sie Recht. Aber dann loben Sie auch Wagner's bonsens, der sich gehütet hat, aus seinem Tannhäuser einen außerordentlichen Professor der Dogmatik zu machen, wie Sie indirect vorzuschlagen belieben. — Was nun Tannhäuser's frühere Beziehungen zu Elisabeth betrifft, so exponiren sich dieselben nicht alsogleich vollständig, sondern am richtigen Orte nach und nach, und man braucht eben kein scharfsinniger Psychologe zu sein, um den wahren Sachverhalt herauszufinden. Wenn Elisabeth sagt:

Der Sänger klugen Weisen
Lauscht ich sonst gern und viel;
Ihr Singen und ihr Preisen
Schien mir ein holdes Spiel.
Doch welch' ein seltsam neues Leben
Rief Euer Lied mir in die Brust!

---

*) Dem nach Erscheinen der Wahlverwandtschaften eine „Philisterkritik" vorwarf, „daß man keinen Kampf des Sittlichen mit der Neigung sehe." Tont comme chez nous! — Riemer's Mittheilungen Bd. II. S. 607.

Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
Bald drang's in mich wie jähe Lust;
Gefühle, die ich nie empfunden,
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was sonst mir lieblich, war verschwunden
Vor Wonnen, die noch nie gekannt!

so wollen Sie daraus abnehmen, daß Tannhäuser bei seiner ersten Anwesenheit auf der Wartburg einen Eindruck auf Elisabeth gemacht hat, über dessen eigentliches Wesen sich Elisabeth erst bewußt wurde, als Tannhäuser die Wartburg verlassen hatte, wie Wolfram dem Letztern mittheilt:

Denn ach! als Du uns stolz verlassen,
Verschloß ihr Herz sich unserm Lied,
Wir sahen ihre Wang' erblassen,
Für immer unsern Kreis sie mied.

Hätte Elisabeth gewußt, daß sie Tannhäuser liebe, so wäre dieses Gefühl demselben nicht verborgen geblieben, er hätte den höchsten Preis als Sänger, das höchste Ziel seines menschlichen Liebesverlangens gewonnen, und sich nicht anderswohin

„nach Freude, ach! nach herrlichem Genießen"

gesehnt mit jener Sehnsucht, die ihn eben von der Wartburg hinweg nach dem Hörselberge trieb. Wenn Sie also über das erste Verhältniß zwischen Elisabeth und Tannhäuser nicht klar geworden sind, so trägt wahrlich nicht Wagner die Schuld davon, sondern Ihr beträchtlicher Mangel an gutem Willen.

In vorstehender Darstellung finden Sie auch begründet, warum der Tannhäuser „im Venusberge gar nicht an Elisabeth denkt" und doch hernach „mit Entzücken das Geständniß ihrer Neigung aus Wolfram's Munde entgegennimmt," was Sie dem Tannhäuser beides gleich übel zu nehmen so nutzlos unfreundlich sind.

Nachdem der Tannhäuser und Elisabeth zusammengeführt sind, meinen Sie nun, sei es „die Aufgabe des Dichters, das eingeführte Motiv der Liebe mit dem der Religiösität in Einklang zu bringen, beide zu erhöhter Wirksamkeit zu verschmelzen, und als aus einem und demselben tiefen Quell herstammend in ihrer wesentlichen Einheit darzustellen." Wie fast immer sagen Sie, was der Dichter hätte anders machen sollen, nicht wie, worauf es hauptsächlich ankömmt, da, wenn Etwas möglich ist, es nothwendigerweise so oder so möglich sein muß. Die Liebe ist hier die innige Sehnsucht des menschlichen Individuums mit seinem ganzen Wesen in einem andern seiner Gattung aufzugehen. Die Religiösität besteht hier in der Sehnsucht nach Vereinigung mit dem als purer Geist jenseits der sinnlichen Welt bestehend gedachten Gotte. Die Liebe erheischt die harmonische Entfaltung aller sittlichen und sinnlichen Triebe zur Hingebung an ihren Gegenstand, und hebt die Zweiheit der Liebenden in gegenseitiger Ergänzung ihres geistigen Wesens und engster sinnlicher Vereinigung auf. Die ascetische Religiösität des Mittelalters verlangt die Abtödtung des Leibes, als welcher von Haus aus verhindert, daß der Mensch ein Heiliger sei; um ein Priester dieser Religion zu sein, muß man vor allen Dingen Cölibatär werden. Aber Sie fordern, daß der Tannhäuser die Religiösität seiner Confession zu seiner Zeit mit seiner Liebe in Einklang hätte bringen sollen. Ich besinne mich hin und her, wie er das hätte anfangen mögen, kann es aber nicht wegbekommen. Vielleicht geben Sie über diesen mir ganz unzugänglichen Punkt Ihren Lesern und mir einmal Aufklärung. Doch halt! Tannhäuser konnte ja, sobald er Elisabeth gesehen hatte, sogleich mit sich zu Rathe gehen, wie er seine überwallende Leidenschaft am besten in das Bett bürgerlicher Normen banne, er konnte ordentlich um Elisabeth anhalten, sich vom Burgpfaffen mit ihr trauen lassen, und einen beschaulichen Ehestand etabliren; aber sehen Sie, mein Herr! alsdann war es nicht mehr der „Tannhäuser", dann gab er nicht mehr Stoff zu einem romantischen Musikdrama, und was das Schlimmste ist, zu — Ihrer Kritik. Dieser letztere Grund wird Sie hoffentlich mit dem Tannhäuser, so wie er ist, aussöhnen.

Indessen Sie sind ein Mann, der sich auf Leidenschaftlichkeit — zu sagen Leidenschaft versteht. Sie nennen das Benehmen Tannhäusers beim Sängerkriege psychologisch wahr, und finden darin das tragische Motiv, das „den Untergang des Tannhäuser mit Nothwendigkeit bedinge." Bis dahin sind Sie auf der rechten Fährte. Aber jetzt spielt Ihnen Ihre Logik wieder einen schlimmen Streich! Sie verlegen abermals den Begriff des ganzen Sinnlichen in Venus, den des einseitig Sittlichen in Elisabeth und finden nun natürlich, daß der Kampf zwischen diesen beiden Elementen entschieden sei. Aber wie schon oben erläutert, ist Venus nicht das ganze Sinnliche, und Elisabeth nicht das einseitig Sittliche. Damit fällt denn Ihr Schluß von selbst und man kömmt dahin, einzusehen, daß Tannhäuser, um die Katastrophe herbeizuführen vom Centrum aus, über welches er hinausgeschritten, zum andern Extreme sich hinüber wenden muß. — Wenn Sie endlich (von allem Uebrigen jetzt abgesehen) verlangen, daß die Katastrophe dem Ausgange des Sängerkrieges unmittelbar nachfolgen, und der Tannhäuser entweder nach der „antiken Auffassung in Folge seiner sittlichen Niederlage sogleich auch physisch untergehen, oder nach mittelalterlicher Ansicht alsbald für ewig in der Hölle zu brennen anfangen" müsse, so erwiedere ich Ihnen zum Ersten,

daß die „antike Auffassung" mit dem romantischen Stoffe nichts zu thun hat, und also hier ganz unzulässig ist. Zum andern gebe ich Ihnen zu beachten, daß das mittelalterliche Tannhäuserlied seinen Helden nicht „ewig in der Hölle brennen" sondern zu Venus zurückkehren und dort bis zum jüngsten Tage verweilen läßt, wobei es der Hierarchie wegen ihrer Unbarmherzigkeit die Lehre giebt:

Das sol nimmer kein Priester thun,
Dem Menschen Mißtrost geben;
Wil er dann Buß und Reu' empfah'n
Sein' Sünd' seindt ihm vergeben.

Sie ersehen daraus, daß Ihre Ansicht dem mittelalterlichen Ideale nicht eigen, sondern blos von Ihnen unterschoben ist. Die Opposition des reinmenschlichen Gefühles im Volke gegen den eisigen Geist der hierarchischen Moral, wie er sich in dem körnigen Tadel der angeführten Verse ausspricht, mußte dem Dichter von heute maßgebend sein für die ganze Gestaltung des Abschlusses der Handlung. Was er zu thun hatte im Sinne des stets Gegenwärtigen, Reinmenschlichen, ewig Poetischen, war ihm im Liede gegeben. Selbst ein Dichter von minder feinem Gefühle als Wagner hätte hier das Richtige nicht übersehen können. Der Tannhäuser mußte erlöst werden. In welcher Weise war diese Erlösung anders möglich, als in der des wahren Geistes des Christenthums selbst, den das Volkslied reclamirt, im Geiste dessen, der für Aller Fehl den Erlösungstod starb? Er selbst, der Repräsentant der ewigen Liebe, welche das Transcendente mit dem Irdischen verbindet (ich spreche hier im Sinne des romantischen Ideales), konnte nicht noch einmal für Tannhäuser sterben, wohl aber konnte die Einzige, welche hienieden jene Liebe an ihm bewährte, und die sich nach ihrer Auflösung sehnte, um seine Fürsprecherin jenseits zu werden, sich in sühnendem Opfertode für ihn dahingeben. „Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, das vermochte sie, indem sie der Welt zum Trotz den Geliebten in ihr Gebet schloß, und in heiligem Wissen von der Kraft ihres Todes sterbend den Unseligen freisprach. Und sterbend dankt ihr Tannhäuser für diese empfangene höchste Liebesgunst. An seiner Leiche steht aber Keiner, der ihn nicht beneiden müßte; und Jeder, die ganze Welt, Gott selbst — muß ihn selig sprechen.*)" Du irrst dich, armer Wagner! In Nr. 9 des Grenzboten tritt ein Mann auf, welcher den Tannhäuser durchaus verdammt sehen will; da die „antike Anschauung" dazu nicht paßte, die mittelalterlich-romantische es aber nicht thut, so sinnt er auf eine moderne Verdammniß, und in Erwartung, daß sich diese für den Tannhäuser später finden werde, verdammt er einstweilen — dich!

Sie nun, mein Herr, der Sie apodictisch die Berechtigung des geschichtlichen Ideales und seine mindestens relative poetische Wahrheit leugnen, der Sie verlangen, daß der jenem Ideale entnommene Stoff durchaus im Sinne Ihrer „Gegenwart" transformirt sein solle, welche so verdammt wenig von Ideal und „poetischer Wahrheit" aufzuweisen hat, erzeigen Sie nun doch Wagner und dem Publikum den Gefallen, darzuthun, in welcher Weise jene Transformation vor sich gehen sollte! Sie haben Zeit dazu; ich fahre in meinem nächsten Briefe inzwischen fort, das kritische Unkraut, welches Sie zu säen bemüht waren, auszujäten.

Weimar, Ende März 1853.

Joachim Raff.

(Schluß des dritten Briefes.)

*) Wagner „Ueber Aufführung des Tannhäuser".

Kleine Zeitung.

Leipzig. Hauptprüfung am Conservatorium der Musik am 10ten April Vormittag 10½ Uhr im Saale des Gewandhauses. (Composition, Solo- und Orchesterspiel und Solo-Gesang.) Am reichlichsten war auch bei dieser Prüfung das Solospiel vertreten. An Pianoforte-Vorträgen hörten wir den ersten Satz aus Beethoven's C-Moll-Concert, gespielt von Hrn. Anton Krause aus Leipzig, Mendelssohn's H-Moll-Capriccio, gespielt von Frl. Jenny Bernet aus Bremen, und den ersten Satz aus dem G-Moll-Concerte von Moscheles, von Frl. Emilie Karnatz aus Triebsees in Preußen vorgetragen. Unter diesen Leistungen verdient jedenfalls die letztere den Preis. Frl. Karnatz hat einen guten Anschlag, spielt sehr correct und was die Hauptsache ist, sie weiß was sie spielt. Es war ihr allerdings unter den drei Pianisten die leichteste Aufgabe gestellt, denn das Moscheles'sche Concert bietet nicht allzuviel technische Schwierigkeiten dar und ist leichter verständlich, als die beiden anderen genannten Werke. Hrn. Krause's Spiel war technisch abgerundet, die Composition im Allgemeinen auch gut wiedergegeben, so daß der Vortrag befriedigend ausfiel. Frl. Jenny Bernet hatte sich mit Mendelssohn's Capriccio jedenfalls eine etwas zu hohe Aufgabe gestellt. Weder ihre materiellen noch ihre intellectuellen Mittel reichten aus. Ihr Anschlag entbehrte oft der nöthigen Kraft, das von ihr gegebene Bild erschien daher verwischt, die Tongruppen traten nicht klar und bestimmt genug hervor. In einer weniger die allseitigen Kräfte des Spielers in Anspruch nehmenden Composition würde Frl. Bernets Talent und Fähigkeit unfehlbar zu besserer Geltung gekommen sein. Die beiden Violin-Vorträge verdienen gerechte Aner-

kennung. Hr. Georg Haubold aus Leipzig spielte Spohr's Concert in Form einer Gesangscene mit Sauberkeit und glücklicher Auffassung. Besonders gelangen ihm die getragenen Stellen. Wenn wir hier Hrn. Haubold und eben genannte Frl. Karnatz anders und günstiger beurtheilen, als dies vor Kurzem geschehen, so hat dies seinen Grund darin, daß Beide uns hier als Schüler in einer Prüfung gegenüberstehen, während die erste Beurtheilung sich auf ein Concert bezog. Auch Hrn. Anton Fincke's aus Wismar Vortrag der brillanten Variationen über ein russisches Thema von David verdient gleiches Lob. — Frl. Emma Koch aus Dresden sang die Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit. Die Stimm-Mittel der jungen Dame sind nicht sehr bedeutend und wurden durch eine übergroße Aengstlichkeit noch mehr deprimirt. Die für eine moderne Sängerin schwierige Mozart'sche Coloratur gelang nicht immer, wogegen das Portamento von der übrigens guten Gesangsbildung und dem Talent des Frl. Koch Zeugniß gab. Frl. Anna Hoffmann aus Chemnitz zeigte sich in der Arie: „Laß die liebe Hand hier ruhen" aus der Sonnambula als eine Sängerin mit tüchtiger Fertigkeit. Die Coloratur war größtentheils elegant und correct. Wünschenswerth wäre es gewesen, wenn Frl. Hoffmann die ohnedem schon auf das Glänzen der Sängerin vom Componisten eingerichtete Arie etwas weniger „verschönert" und namentlich das Thema treuer wiedergegeben hätte. Die Stimme der jungen Dame ist nicht sehr kräftig und würde auf der Bühne oder im Concertsaal zu großen Partien schwerlich ausreichen. Um so mehr verdienen aber die eifrigen Studien, welche die Sängerin gemacht, gerechte Anerkennung. — An Compositionen von Schülern des Conservatoriums hörten wir: eine Sonate für Pianoforte und Violine von Hrn. Felix Otto Dessoff aus Leipzig und eine Ouvertüre zu dem Schiller'schen Tell von Hrn. M. Isaac aus Landsberg a. d. W. Ersteres Werk in drei Sätzen war formell gut abgerundet und zeugte von productivem Talent. Der junge Componist möge auf diesem Wege weiter gehen; er wird dann sicher Beachtenswerthes leisten. Bei dem Vortrage der Pianoforte-Partie zeigte sich Hr. Dessoff als tüchtiger Pianist, die Violin-Partie ward von Hrn. Röntgen (Mitglied des Orchesters) sehr brav ausgeführt. Die Ouvertüre des Hrn. M. Isaac verräth Fleiß und Streben, wenn wir sie auch als ein in mehrfacher Beziehung noch unfertiges Werk bezeichnen müssen. Ein Urtheil über das productive Talent des Componisten können und wollen wir nach diesem Werke noch nicht abgeben, da er bis jetzt die äußeren Mittel noch nicht genügend in der Gewalt zu haben scheint, um seine Gedanken zwanglos und selbstständig zur Darstellung bringen zu können. Die öfteren Reminiscenzen sind bei einem Erstlingswerke sehr verzeihlich und fallen bei wirklichem Talent in späteren reiferen Werken von selbst weg. Die Instrumentirung ließ hin und wieder Klarheit zu wünschen übrig. Sie schien öfters überladen und erdrückte zuweilen die Gedanken durch Massenhaftigkeit oder zu großen Reichthum an künstlichen Figuren.

Im Allgemeinen war auch diesmal das Resultat der Prüfung ein erfreuliches und zeigte, daß bei dem hiesigen Conservatorium fortgesetzt die größte Sorgfalt auf die künstlerische Ausbildung der Schüler verwendet wird.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements zc. In Krakau ist gegen Ende März die stehende deutsche Oper eröffnet worden.

Frau Krebs-Michalesi hat in Gratz mehrere Gastrollen gegeben.

Frau v. Marra-Vollmer hat ihr Engagement in Leipzig angetreten. „Du stolzes Leipzig freue dich!"

Frl. Louise Mayer von Dresden gastirt in Breslau.

In Cöln gastirt Hr. Staudigl, in Dessau Hr. Ander von Wien.

Ein amerikanischer Tenor, Hr. Heinrich Squires, giebt so eben Gastrollen in Neapel.

Der Harfenvirtuos Schaller hat in Hamburg im Apollosaale ein Concert gegeben.

Neue und neueinstudirte Opern. In Mailand hat eine Oper von Sarcelli „Gutmanno il buono" bei der ersten Aufführung sehr gefallen.

Die zur Krönungsfeier Napoleon's III. bestellte Oper Scribe's und Halevy's ist in Vorbereitung. Sie führt den Titel „Le sacre de Charles VII.".

Im Theatre lyrique zu Paris ist eine neue Oper Grisar's „Les amours du diable" aufgeführt worden.

In Rostock ging Flotow's „Indra" zum ersten Male über die Bretter.

In Berlin wird im Hoftheater Lachner's „Catharina Cornaro" neu einstudirt. Eine neue Oper Schlösser's „Karl's II. Jugendjahre" ist daselbst zur Aufführung angenommen worden.

Todesfälle. In Wien starben im März der Baron v. Lannoy und Aloys Fuchs, Mitglied der k. k. Hofkapelle.

Der Musikalienhändler Giovanni Ricordi in Mailand starb am 15ten März nach längerer Krankheit.

Briefkasten.

L. K. in D. Die beiden kleinen Mittheilungen eignen sich nicht recht zur Aufnahme. Die Gründe bei nächster Gelegenheit brieflich. Alles Uebrige erscheint demnächst.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 17. Den 22. April 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Charlatanismus im Gesangunterricht.

Von

Ferdinand Sieber.

„Wie arm ist doch unsere Zeit an großen Sängern!" so lautet die Klage — „Woher mag es kommen, daß jetzt die schönen Stimmen seltener sind, als jemals?" so die Frage, die uns überall entgegentönt! — Und die Antwort darauf?

Ueber den Mangel an wahren Künstlern und vollendeten Sängern hat man alle Ursache sich zu beklagen, keineswegs aber über die Noth an ausgezeichneten Stimmen. Die Gegenwart ist nicht ärmer an schönen Organen und wirklichen Gesangstalenten, als irgend eine vergangene Zeit, und wenn dieselben unbekannt bleiben oder nicht zur Geltung gelangen, so ist der Grund dafür ganz wo anders zu suchen.

Wer giebt sich denn heutzutage die Mühe, sich nach schönen Stimmen und jungen Talenten umzusehen, wie es die musikalischen Vorstände größerer Bühnen noch vor 20—30 Jahren zu thun pflegten? Man spreche mir nicht von den kostspieligen Stimm-Entdeckungsreisen, welche in neuester Zeit verschiedene Regisseure oder Directoren unternommen haben, die von einer Hauptstadt zur andern reisend im glücklichsten Falle einen oder zwei mittelmäßige Sänger einem Theater entführt und dem andern zugeführt haben, um dasselbe nach Jahr und Tag wieder zu verlassen! Nicht auf den Bühnen, nicht in den Städten allein müßt ihr suchen. Geht hinaus in die freie Natur, lauscht dem Liede des wandernden Jünglings oder dem Abendgesange der Mädchen unter duftiger Linde! Horcht auf die Gesänge der fröhlichen Studenten beim Weine; höret dem jungen Landbewohner zu, der dem Pfluge singend nachzieht; lauschet jedem Vereine singender Genossen! In Böhmen's Thälern, an den Ufern des Rheins, auf den Bergen der Schweiz dringen oft die herrlichsten Stimmen an unser entzücktes Ohr — kunstlose Töne, aber voll Kraft und edlen Metalles. O es giebt noch genug schöne Stimmen, suchet sie nur am rechten Orte, ihr die durch Stellung dazu berufen, durch Mittel dazu gerüstet seid und laßt euch keine Mühe verdrießen! —

Doch selbst wenn wir von den Talenten absehen wollen, die erst das aufmerksam prüfende Ohr des Kenners aufspüren und für die Kunst gewinnen müßte, können wir mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, daß sich fast in jeder größeren Stadt Deutschlands doch wenigstens **ein** junger Mann und **ein** junges Mädchen vorfinden wird, die mit schönen

Stimmmitteln begabt, sich aus eigener Wahl und Herzensneigung dem Studium der Gesangskunst widmen und sich zu Künstlern ausbilden wollen. Nun das müßte doch ein artiges Sümmchen von schönen Stimmen und nach vollbrachten Lehrjahren auch tüchtigen Sängern geben! Und gleichwohl gehört es zu den Seltenheiten, wenn einmal ein ausgezeichnetes Talent auftaucht; gleichwohl kann man die schönen Stimmen an den Fingern herzählen und wie wenige, ach wie wenige der fleißigsten und begabtesten Kunstjünger erlangen einen Namen als Sänger! Wie soll man sich das erklären?! —

Der Charlatanismus unwissender Gesanglehrer, der sich heutzutage aller Orten in schamlosester Weise geltend macht, ist die alleinige Ursache dieser auffallenden Erscheinung. Tausende der schönsten Stimmen fallen den gewissenlosen Charlatanen jährlich zum Opfer. Hält aber die Riesennatur mancher Brust und Lungen allen den unsinnigen Zumuthungen Stand, die solche Stimmentödter an sie stellen, so findet wenigstens der Same der Unnatur, Verschrobenheit, Kokketterie, Manierirtheit und Künstelei bei den unter so trauriger Leitung Studirenden nur zu oft fruchtbaren Boden und der Kunstjünger wird (wenn nicht leiblich) doch geistig zu Grunde gerichtet. — Wir haben also so wenig schöne Stimmen, weil dieselben entweder ungekannt verblühen oder noch ehe sie zur Blüthe und Entfaltung gelangen, schon im Keime erstickt werden; wir sind so arm an großen Sängern, weil die Charlatane, die Gesangunterricht ertheilen, wohl Kunstnarren aber keine Künstler heranzubilden vermögen! —

Deshalb allein erscheint es auch begreiflich, daß gegenwärtig an einigen unseren größten Bühnen Naturalisten mit schönen und kraftvollen Stimmen so reichen Beifall erndten können, ohne jemals an eine Ausbildung ihrer Stimmen gedacht zu haben. Die Leutchen singen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, für die fehlende Kunst entschädigt der bezaubernde Naturklang des Organes, und ward ein solcher Sänger auch niemals in die Mysterien der Kunst eingeweiht, so blieb er doch auch mit den Mysterien des Unsinns und der Unnatur verschont, denen der feiner fühlende und für Edles empfängliche Theil des Publikums nun und nimmer Geschmack abgewinnen wird.

Man könnte unter solchen Umständen versucht sein zu glauben, daß es für Denjenigen, welchem der Himmel eine ausgezeichnete Stimme geschenkt hat, das Beste sei, sich aller Studien zu enthalten — allein das hieße das Kind mit dem Bade ausschütten. Zu einem Künstler gehört mehr als Stimme und guter Wille! Man verlangt von ihm zuerst die vollkommenste Beherrschung seiner Mittel, sodann aber einen edlen und stets wahren, in allen Tonfarben aufs Feinste abschattirten Vortrag, der von dem geistigen und seelischen Erfassen des Kunstwerkes lebendiges Zeugniß ablegt. Solchen Anforderungen aber kann der Naturalist niemals entsprechen, und eben deshalb wird er den Kunstverständigen wohl durch sein schönes Organ erfreuen, ihm aber nimmermehr einen reinen und vollkommenen Genuß gewähren können. Nein, der Stimmbegabte studire auf's Eifrigste, um sich den Namen eines Künstlers zu verdienen, nur hüte er sich in die Hände unwissender Pfuscher zu gerathen, die aus einem Bariton einen Tenor, aus einem Alt einen Sopran machen wollen, oder umgekehrt — er vertraue sich um Gotteswillen nicht einem gewissenlosen Charlatane an, der ihn mit tausend Verheißungen an sich lockt und zuletzt für den theilweisen oder gänzlichen Verlust seiner Stimme mit einigen albernen Manieren entschädigt. Er sehe sich vielmehr nach einem wirklich guten Meister um, der mit Vorsicht und praktischer Kenntniß die Stimmen heranzieht, wie der sorgsame Gärtner seine Blumen, und die Zeit der Blüthe geduldig abwartet. — Es giebt, Gott sei Dank, noch treffliche Lehrer (wenn auch nur in geringer Zahl), die mit Segen und Erfolg wirken, ohne sich mit einem Nimbus von Gelehrsamkeit zu umgeben, oder überall auszuposaunen: Ich bin der große Mann! Bei mir allein ist Rettung und Heil zu finden! — Niemand kann es freudiger und aufrichtiger anerkennen, wenn er auf dem Felde der Gesanglehre Edlem und Tüchtigem begegnet, als der Verfasser dieser Zeilen; eben deshalb aber eifert er mit ganzen Kräften gegen den Charlatanismus im Unterrichte, der heutzutage Alles umstrickt, — dem die schönsten Stimmen aus Unwissenheit oder Arglosigkeit ihrer Besitzer in die Hände fallen! —

Werfen wir zunächst die Frage auf: Wer giebt heutigen Tages Gesangstunden, so wird die Antwort zeigen, daß bei vielen, ja den meisten Lehrern schon darin der größte Charlatanismus liegt, daß sie sich überhaupt für Gesangmeister ausgeben, ganz abgesehen von dem, was sie lehren. Ich will statt unzähliger Beispiele hier nur ein halbes Dutzend von verschiedenen Lehrertypen beschreiben, denen man in jeder großen Stadt begegnen wird.

Ein junger Mann, der sich der Kunst widmen will, benutzt (so nehmen wir an) die Pause in irgend einer Singakademie, um sich bei den Mitgliedern — Herren und Damen — nach einem ausgezeichneten Lehrer des Gesanges zu erkundigen und fragt deshalb die Einzelnen, bei wem sie den Gesang studiren

oder studirt haben. Die Antworten lauten etwa, wie folgt:

1) — „Ich habe bei Hrn. A, einem Mitgliede unserer Hofkapelle, Gesangstunden, der eben so vortrefflich Violine als Clavier spielt. Er kennt Bach's und Händel's Werke in und auswendig und läßt mich nur diese klassischen Sachen singen, um meinen Geschmack zu veredlen. Statt der Solfeggi wählt er Choräle, welche die Stimme am Besten herausbringen, wie er mit Recht behauptet. Uebrigens ist er ein eben so eifriger, als uneigennütziger Lehrer, denn wir singen oftmals zwei bis drei Stunden hintereinander, ohne es gewahr zu werden!" —

2) „Hr. B, unser Lehrer, singt zwar selbst keinen Ton, allein er hat Alles gelesen, was über Gesang geschrieben worden ist und die Anatomie und Physiologie der Stimmorgane auf's Gründlichste studirt. Im Unterrichte ist er sehr streng, und ich kann ihm selten einen Ton recht nach Wunsche singen. Bald bewegt sich mein Kehlkopf zu viel, bald sind es die Lippen, bald die Nase, bald die Zunge, bald die Zähne, bald das Gaumensegel, was anders sein sollte! Hr. B, weiß ganz genau, bei welchen Tönen und wie weit sich die Stimmritze öffnet, auch wie sich die Knorpel des Kehlkopfes bei jedem einzelnen Tone bethätigen. Wir kommen manchmal unter einer Viertelstunde nicht über einen Tact hinaus, dafür sind aber die Fortschritte unausbleiblich." —

3) „Hr. C, unterrichtet mich nach der Methode der unvergleichlichen Jenny Lind, welche er einige Mal gehört und auch besucht hat. Sie soll ihm alle Geheimnisse der Gesangskunst offenbart haben, durch welche sie so groß und unerreicht dasteht." — „Entschuldigen Sie, ich hatte Hrn. C bisher nur als Clavierlehrer gekannt und zwar als einen recht geschickten! Sollte er auf seine alten Tage?" — „Ganz recht, er war auch Pianofortelehrer, jetzt aber hat er sich mit ganzer Passion auf den Gesangunterricht geworfen und leistet darin Vorzügliches. Er hat auch den alten Miksch sehr gut gekannt!" —

4) „Der Director unseres Gesangvereines, Hr. D, hat bei uns den Unterricht übernommen. Ach, Sie sollten ihn Violoncell spielen oder über gegebene Thema's auf dem Claviere phantasiren hören, das ist doch gar zu prächtig! Sie werden wissen, daß schon Vieles von seinen Compositionen gedruckt ist, Sonaten, Trio's, Lieder ohne Worte; und was weiß ich Alles! Er selbst singt zwar nichts weniger als angenehm, trifft aber Alles vom Blatte und das ist doch am Ende die Hauptsache. Wir nehmen in jeder Stunde neue Sachen vor und Hr. D wählt dazu das Schwerste aus, was er nur auffinden kann. Sie werden begreifen wie viel ich bei meinem Meister profitirt habe, wenn ich Ihnen sage, daß ich früher das d auf der vierten Linie nur mit Mühe erreichen konnte, jetzt aber nach kaum einem Jahre bis a und b, also sechs Töne höher, mit größter Kraft hinaufsingen kann."

5) „Wir lernen bei dem bekannten Gesanglehrer, Hrn. E. Er hat die Methoden von Carl Formes und Moriani, die er nicht blos vom Theater, nein auch persönlich kennt, und vereinigt mit diesen beiden Methoden noch die Feinheiten der Schule Garcia's, dem er in Paris eine Visite gemacht hat. Seine Lehrweise ist durchaus eigenthümlich; wir müssen meist auf dem Vocale ü studiren, denn das Singen auf a ist eine veraltete Ansicht, die jeder Pfuscher kennt. Auch die Aussprache im Allgemeinen lehrt Hr. E nach ganz neuen Grundsätzen, die er selbst erfunden hat. Statt b singt man w, wie z. B. statt Bein — Wein, um der Härte des weichen Consonanten b aus dem Wege zu gehen u. s. w. Doch das läßt sich nicht so mit wenigen Worten beschreiben, wenn Sie uns einmal besuchen, will ich Ihnen Alles ausführlicher mittheilen. Hr. E ist aber auch mit Lectionen so überhäuft, daß er durchschnittlich 14—15 Stunden täglich ertheilt!" —

6) Hr. F hat eine Methode verloren gegangene Stimmen neu zu beleben, deshalb hat mich der Vater in seine Hände gegeben, da ich meine Stimme, wie Hr. F sagt, während der Mutation total verdorben habe. Er ist ein prächtiger Lehrer! Die ersten sechs Stunden ließ er mich nur hauchen, um die Brust nicht zu sehr anzustrengen und die richtige Leitung des Tonstrahles zu erlernen, jetzt aber singe ich Lieder und Romanzen, z. B. die schöne Meyerbeer'sche Arie: Robert, Robert, toi que j'aime!" — „Aber mein Fräulein diese Arie ist ja für eine hohe Sopranstimme und ich sah Sie — irre ich nicht — vorhin unter den Reihen der Altistinnen?" — „Da haben Sie vollkommen Recht; allein meine Stimme hat einen sehr bedeutenden Umfang und deshalb rieth mir Hr. F abwechselnd Alt und Sopran zu singen, damit ich einerseits mich darin übe, zweite Stimmen zu treffen, anderseits aber meine sechs Register mehr und mehr ausgleiche!" — „Sechs Register? Alt und Sopran? und eine verloren gewesene Stimme, die erst neu belebt werden mußte? Das ist ja erstaunlich!" — „Ja, meine Stimme kommt von Stunde zu Stunde mehr zum Vorscheine, das ist eben der Zauber der Methode des Hrn. F!" — — —

— — — — Und bei wem von diesen sechs gleich außerordentlichen Lehrern soll ich nun meine Gesangstudien machen? fragt sich der junge Mann. Denn die Zuversicht, das sel-

senfeste Vertrauen, mit der jedes der befragten Mitglieder des Gesangvereines seinen Lehrer als den erhabensten und unvergleichlichsten Meister proclamirte, kann wohl kaum seinen Eindruck auf den Unbefangenen verfehlen. — Wir werden aber später sehen, daß wenn die Herren Charlatane auch vom Gesangunterrichte keine Ahnung haben, sie es dafür besser als irgend ein wirklich tüchtiger Meister verstehen ihrer Schüler Vertrauen zu erschmeicheln und sie an die Unfehlbarkeit ihrer weisen Lehren glauben zu machen. — Dem jungen Manne aber sei zugerufen:

„Vertraue Dich keinem von allen diesen Heroen an, denn es wurden Dir sechs der größten Charlatane anempfohlen! Willst Du Violine, Violoncell oder Clavierspielen lernen? Willst Du phantasiren oder componiren lernen? Willst Du ein Notenfresser oder ein Sänger werden? Glaubst Du, daß Jemand, der Miksch gekannt oder mit Garcia eine halbe Stunde französisch zu radebrechen versucht hat, deswegen ein Meister der Gesangskunst geworden sei? Möchtest Du nach der Schule der Jenny Lind, des Moriani oder Formes unterrichtet werden? Der Letztere hat gar keine Schule, sondern ist ein mit kolossaler Stimme und trefflichem Darstellungstalent begabter Naturalist. Jenny Lind aber und Moriani haben zwar ihre Eigenthümlichkeiten und individuellen Vorzüge, aber nicht Jeder eine andere Methode, eben so wenig als Lablache, Rubini, Ronconi, die Sontag, die Tadolini und Alboni sechs verschiedene Schulen repräsentiren. Es giebt nur eine einzige gute Schule, welcher alle großen Sänger und Sängerinnen ihre Erfolge verdanken. Will man nach dieser unterrichten, so muß man sie aber freilich inne haben. Dieselbe läßt sich eben so wenig der gefeierten Jenny Lind als Hrn. Moriani an der Nasenspitze absehen, noch auch gesprächsweise mittheilen — sondern sie will eben studirt und erlernt sein!! —

Nein, mein junger Kunstbeflissener, fliehe jene Charlatane, die singen lehren wollen, ohne es selbst jemals gelernt zu haben! Studire unter einem tüchtigen Meister, der auf eigene Studien und Erfahrungen gestützt, Dich auf den rechten und allein zum Ziele führenden Weg geleiten kann. Damit Du aber den Schein von der Wahrheit, d. h. den Pfuscher vom ächten Kunstlehrer unterscheiden lernest, wollen wir das ganze Thun und Treiben der Charlatane vor Dir aufdecken, und Du kehrst ihnen gewiß für alle Zeiten den Rücken! —

(Fortsetzung folgt.)

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner" in den „Grenzboten" Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Vierter Brief.

Mein Herr! gestatten Sie, daß ich eingangs meines Heutigen noch einigen Nachzüglern im Vordertreffen Ihres gegentannhäuser'schen Sophismenheeres zu Leibe gehe. Sie tadeln Wagner wegen Darstellung der Verhältnisse Tannhäusers zu Elisabeth und zur Venus. „Es ist ganz unbegreiflich, wie der Tannhäuser, den uns Wagner zeigt, ein übermüthiger und glühend sinnlicher Mann, die Liebe der Elisabeth gewinnen konnte, und die nothwendige Folge ist, daß auch die Charakteristik dieser unbedeutend wird, da die wesentliche Grundbedingung ihrer poetischen Existenz, ihre Liebe zu Tannhäuser, nicht klar gemacht ist." Ich bedaure Ihren Mangel an Kenntniß sittlich pathologischer Phänomene, sei es solcher, welche der Philosoph zu beobachten, oder solcher die der Poet zu schildern hat, aufs Tiefste. Wenn ich Sie fragen würde: wie kömmt es, daß ein Mensch wie Faust, der im ersten überreizten Triebe zum Genusse sinnlicher Lust die Frechheit hat, ein reines, keusches Naturkind wie Gretchen auf dem Kirchgange zu attaquiren, die hingebendste Liebe dieses Wesens gewinnen kann? was würden Sie mir antworten? Der Fall ist so ziemlich derselbe wie Sie sehen. Doch ich will Ihre Antwort lieber nicht abwarten (wer weiß auch wie sie nach Allem, was man bis jetzt von Ihnen gesehen hat, ausfiele —), sondern geradezu selbst an die Beobachtung einer Erscheinung herantreten, welche wie sie wirklich im Leben vorkommt, auch in der Poesie so schöne Gebilde erzeugen konnte, als jenes Gretchen und diese Elisabeth. Das Wesen der beregten Erscheinung liegt lediglich in dem instinctiven Drange einer durch Naturanlagen oder Erziehung einseitig gewordenen Subjectivität, ihren Mangel durch innigste Vereinigung mit einer andern Individualität entgegengesetzter Einseitigkeit zu decken. Diese Erscheinung nun ist nichts weniger als eine außer den physiologischen Verhältnissen der Geschlechter gelegene, anomale, sondern sie ist vielmehr nur eine in der einseitigst gesteigerten generellen oder speciellen Besonderheit eines geschlechtlichen Individuums und dem daraus entspringenden Triebe nach Ergänzung durch das entgegengesetzte generell oder speciell Besondere in einem An-

dern begründete. Wäre dies anders, so möchte Elisabeth sich mit all' dem sehnsüchtigen Liebesdrange, womit sie dem Tannhäuser entgegenkömmt, Wolfram zuwenden, der seinem ganzen Charakter nach, so weit es die Männlichkeit zuläßt, sich mit ihr gleicht. Aber diese Gleichheit des Gefühls und Sinnesart führt ihn zur Freundschaft, welche selbst durch den geschlechtlichen Unterschied nicht bis zu jenem Liebesbedürfnisse gesteigert zu werden vermag, wo die Leidenschaft und mit ihr möglicherweise jener Kampf gegen die Außenwelt eintreten müßte, welcher einen Zusammenstoß mit derselben von vielleicht tragischer Entwickelung herbeiführen könnte. Nie war ein Charakter von für das Drama scheinbar so undankbarer Art glücklicher erfunden und angelegt als dieser Wolfram. Bewußt oder unbewußt wird er durch seine Freundschaft für Elisabeth, deren innere Identität mit seinem eigenen Wesen ihm als beständige Ahnung beiwohnt, selbst zu Sympathien für den Tannhäuser hingetrieben, die seinem Wesen als dem des letztern ausgesprochen gegensätzlichem, sonst gänzlich fremd sein müßten. Was nun das gegebene psychologische Motiv anlangt, so hat es Wagner so plan und durchsichtig behandelt, daß es nur von Jemand verkannt werden kann, der es eben durchaus verkennen will, wie z. B. Sie, mein Herr! — Die Lieder frommer Minne, welche die Sänger vor Elisabeth singen, geben ihr nichts, als was sie schon hat, sagen ihr nichts, als was sie schon fühlt und weiß.

„Ihr Singen und ihr Preisen
Schien mir ein holdes Spiel."

Aber Niemand sehnt sich zu wissen, was er schon weiß, zu besitzen was er schon hat. Wie ganz anders muß daher der Gesang des Tannhäuser auf sie wirken, der mächtig alle jene Saiten ihres Innern wiederhallen macht, die bis anhin ungerührt und stumm gewesen waren.

Doch welch' ein seltsam neues Leben
Rief Euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
Bald drang's in mich wie jähe Lust:

u. ff. Verse.

Es ist leicht zu begreifen, daß die ascetischen Liebesgesänge der Ritter ihr von nun ab geradezu überflüssig, nicht zu sagen lästig werden.

Die Weisen, die die Sänger sangen,
Erschienen matt mir, trüb ihr Sinn."

Eine weitere Erläuterung der Sache oder Widerlegung Ihrer ganz willkührlichen Angaben ist hier wohl gänzlich unnöthig; ich wende mich daher zu Ihren andern Einwürfen. Sie finden „daß es dem Wesen der Venus widerspreche, eine persönliche Liebe für Tannhäuser zu empfinden." Sie finden das und beweisen es wie gewöhnlich mit Nichts — mit gar Nichts. Sie können die Venus nur nehmen, wie sie in die mittelalterliche Sage überkommen ist, oder wie sie in den Mythen des Alterthumes sich darstellt. Nach beiden Seiten hin ist Ihre Meinung unrichtig. Daß die Venus der Alten für einzelne Individuen ein „besonderes Interesse" gehegt habe, weiß jeder Leser der Grenzboten und meiner Briefe. In der mittelalterlichen Sage nun nimmt Venus allerdings auch „persönliches Interesse" am Tannhäuser. Wenn sie im Tannhäuserliede spricht:

„Herr Tannhäuser, ihr seidt mir lieb,
Daran sollt ihr gedenken u. s. w."

ehe er aus dem Berge geht, und:

„Seid willkommen, Tannhäuser gut,
Ich hab' euch lang entboren,
Seid willkommen, mein liebster Herr,
Und Held mein auserkohren."

als er wieder zurückkömmt, oder wenn im Gedichte des Ritters Hermann von Sachsenheim Eckart vom Tannhäuser sagt:

„Frau Venussin
Hat ihn erkor'n zu ihrem Hembd,"

(nicht ohne Anspielung auf einen alten, so üppigen als naiven Liebesbrauch), so wird Niemand außer Ihnen denken, daß die Venus den Tannhäuser „nur verführt habe um ihn zu verführen — wie es auch dem Teufel nur um's Holen zu thun sei, ohne daß er für das Individuum ein besonderes Interesse hätte;" um welchen letzteren hochpoetischen Vergleich Sie nicht zu beneiden sind. „Wagner" — sagen Sie — „kam es auf einen theatralisch wirksamen Gegensatz, auf eine leidenschaftliche Scene an; diesen ist die wahrhaft poetische Auffassung, wie sie in der Sage liegt — geopfert." Sic!? Man begreift kaum, wie Sie sich nur einen Augenblick mit der Illusion tragen konnten, daß ein halbweg redlicher Leser solche Unwahrheit hinnehmen würde. Zur Steuer der Wahrheit und Ihrer falschen Behauptung gegenüber sei hier gesagt, daß die Hauptmomente der ganzen Scene zwischen Venus und Tannhäuser dem Dialog zwischen Beiden im Tannhäuserliede enthoben, mithin durchaus nicht willkührlich gemacht oder herbeigezogen, sondern gegentheils nur einer „wahrhaft poetischen Auffassung der Sage" entsprungen sind. Sollten Sie den mindesten Versuch machen, auf ihre Behauptung zurückzukommen, so werde ich nicht anstehen, den Text des Tannhäuserliedes und die betreffende Scene aus der Wagnerschen Dichtung zu confrontiren, wonach dann dem Leser anheimgestellt sein wird, Ihre Wahrheitsliebe in dem Lichte zu erschauen, in welchem einzig zu er-

scheinen ihr gebührt. — Was Sie nun über den Charakter des Wolfram noch salbadern, findet in der oben schon angedeuteten Charakteristik desselben genügende Widerlegung; was Sie an der Zeichnung der einzelnen Theilnehmer am Sängerkriege obenhin rügen zu dürfen meinen, mag an guter Stelle später erörtert werden. Es genüge, in allem Vorigen gezeigt zu haben, wie schief, irrthümlich, und theilweise unwahr das Meiste, wenn nicht Alles ist, was Sie in den ersten fünftehalb Seiten Ihres Aufsatzes über den Kunststyl Wagners im Allgemeinen, die Gestaltung des Tannhäuserstoffes, die Charakteristik des Tannhäusers, den Conflict, die Schuld und deren Sühnung, so wie die anderen Hauptcharaktere vorbrachten. — Ich wende mich nunmehr gegen Ihre Angriffe auf den Wagner'schen Kunststyl im Besondern. Mit einer Verstocktheit ohne Gleichen ignoriren Sie das wahre Wesen dieses Kunststyles, wie ich es am Schlusse meines ersten und in der ersten Hälfte meines zweiten Briefes auseinandergesetzt habe, und suchen dadurch dem Leser von vornherein den richtigen Standpunkt für Beurtheilung des Wagner'schen Kunstwerkes unter den Füßen wegzuziehen; sodann sprechen Sie von Wagner als absolutem Dichter, und als absolutem Musiker, und sind beflissen, diese Zwei als solche nicht vorhandenen, von Ihnen aber gleichwohl als solche und blos als solche vorhanden bezeichneten Wesen so schlecht als möglich zu machen. Was von solcher Art zu kritisiren zu halten sei, überlasse ich der Entscheidung aller ehrlichen Leute vorab, und gehe sodann mit Gegenwärtigem zur Beleuchtung des Einzelnen über.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Gotthardt Wöhler, Op. 14. Romanzen und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, bei Trautwein (J. Guttentag).

Diese Sammlung besteht aus sechs einzelnen Heften, deren poetischer Inhalt hier zuvörderst in kurzen Zügen seine Stelle finden mag. — Nr. 1: Oberon von H. Finclius, ist rein erzählender Form. Oberon, von der Erde verscheucht, hat seinen Wohnsitz auf dem Monde aufgeschlagen; Nachts steigt er mit dem Elfentroß auf Mondesstrahlen zur Erde hernieder um der Gesellschaft derer zu sein, die aus Liebesgram den einsamen Mondenschein aufsuchen. — Nr. 2: Der Kühne, Nr. 3: Seekönig und Nr. 4: In der Nacht, sind Gedichte von Eichendorff. Das erste handelt von einem Jäger, der sich in die mystischen Regionen verstieg, wo die Waldfrauen hausen, und nicht mehr gesehen ward. Das zweite ist aus Op. 8 von Robert Franz her bekannt; und das dritte ist ein Nachtstück in der bekannten Manier Eichendorff's. Nr. 5: Am Strande von Stieglitz athmet die Lebensmüdigkeit eines gekränkten Herzens, welches von dem Frieden träumt, der tief unten im dunklen Meer herrscht, und dem es vorkommt, als riefen es Stimmen aus den Fluthen. — Nr. 6: „Einst" von Kletke beschäftigt sich mit dem Gedanken an die Zeit nach dem Tode; der Dichter denkt darüber nach, was wohl der geliebte Gegenstand nach seinem (des Dichters) Hingange thun werde; er hofft, daß derselbe in stillen Nächten wehmuthsvoll an seinem Grabe weilen, zum schwarzen Kreuze aufblicken, der alten Liebe gedenken und manche Thräne weinen werde. —

Die Stimmungen sämmtlicher Gedichte, mit Ausnahme etwa von Nr. 5, schweben, wie man sieht, in der Luft und legen einmal wieder Zeugniß davon ab, daß unsere modernen Liederdichter nach allem Andern sich eher umschauen, als nach dem Zunächstliegenden — der Wirklichkeit. Die wahre Poesie liegt nicht in Träumen und Chimären, sondern im frischen vollen Leben. Bemerkenswerth aber ist und bleibt es, daß gerade Gedichte des Genres, wie die oben analysirten, von unsern modernen Componisten am meisten gesucht werden — ich erinnere z. B. an die Eschmann'schen Lieder, welche ich kürzlich besprochen habe. Freilich liegt es den meisten Componisten zunächst daran, reine Musikwerke zu schreiben, und darum wählen sie am liebsten solche Texte, welche der rein musikalischen Phantasie den weitesten Spielraum lassen. Wie fein dagegen ist das Gefühl, welches Robert Franz, und zum Theil auch Robert Schumann bei der Wahl der Texte leitete, und mit welcher Hingebung geht da der Musiker in den Dichter auf! Darum sind auch ihre Lieder Persönlichkeiten, die wirkliches Fleisch und Blut haben und wie wirkliche Menschen empfinden. Franz und Schumann haben bereits eine Schaar von Nachahmern; was aber ahmen diese nach? — irgend eine Art der Melodienführung, irgend welche harmonische Wendungen — wir haben es ja gesehen, was für Zwitterdinge da zum Vorschein kommen. Das Princip der Liedercomposition, welches besonders in Rob. Franz verkörpert erscheint, anzunehmen, daran haben noch Wenige gedacht. —

Auch Hr. Wöhler kennt die Werke der beiden Meister — das geht aus seinen Sachen bis zur Evidenz hervor; auch er bestrebt sich, es ihnen — „musikalisch" gleich zu thun, ohne zu bedenken, daß das Musikalische bei Jenen nur der von einem bestimmten

Inhalte gebotene Ausdruck ist, während Wöhler sich abmüht, diesen Ausdruck selbstständig einem ganz heterogenen Inhalte aufzupfropfen. Die „Romanzen und Gesänge", die vorliegen, sind denn auch eigentlich weder Romanzen noch Gesänge, sondern „Musikstücke", die ganz ohne Text oder etwa mit chinesischen Worten ganz denselben, und vielleicht einen bessern Effect machen würden. Dazu kommt noch, daß der Franz'sche oder Schumann'sche Ausdruck, selbst rein musikalisch genommen, etwas Hrn. Wöhler ganz Widerstrebendes ist — man merkt die Anstrengung, die derselbe ihm gekostet hat, und seine eigentliche, mit Hrn. Kücken und Tiehsen im ersten Grade verwandte Natur guckt an allen Enden und Ecken hervor. Das beweisen Wendungen, wie diese:

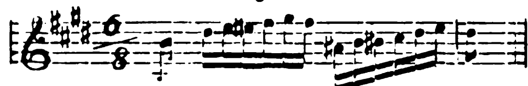


die fast in jedem Liede ein paarmal vorkommen, zur Genüge.

Daß Hr. Wöhler selten die Grundstimmung des Ganzen zu erfassen weiß, sondern meist die einzelnen Nebengedanken nach der Reihe selbstständig musikalisch wiedergiebt, ist schon bei Gelegenheit der großen Ballade: „Vom Pagen und der Königstochter" bemerkt worden. In den vorliegenden Heften ist z. B. die Musik zu Nr. 1. eher ein Gondellied als irgend etwas Anderes. Freilich hielt es schwer, im Texte ein musikalisches Motiv heraus zu finden — vielleicht hat Hrn. Wöhler die Vergleichung des Mondes mit der Wasserlilie geleitet. Das eclatanteste Beispiel für unsern Satz liefert aber Nr. 6, dessen Musik ebenfalls eher einen Text haben könnte, der das Glück der Zufriedenheit schilderte, als Gedanken an den Tod — doch das beiläufig. Auf der dritten Seite begegnen wir den Worten:

Zu meinem Haupt der Flieder
Rauscht wundersam und leis.

Sogleich beginnt die Begleitung, die bisher in langsamen Achteln einherschritt, dies Rauschen in Sechszehntheilen zu schildern; das dauert jedoch nur vier Tacte lang, worauf die Achtel wiederkehren. Auf der letzten Seite endlich, wo der Geliebte „der süßen Frühlingszeit" gedenken soll, stimmt die Begleitung folgende allerliebste Frühlingsmelodie an:



Was ist ein solches Verfahren anders, als die vollkommenste Silbenstecherei?

Julius Schäffer.

Bücher, Zeitschriften.

Mosewius, J. S. Bach's Matthäus-Passion, musikalisch-ästhetisch dargestellt. Mit Noten-Beilagen. — Berlin, Trautwein, 1852. fol. 70 und 7 Seiten.

Das ist eine Schrift, die Einem wohlthut, der es wahrhaft meint mit Wissenschaft und Tonkunst. Solcher Darstellungen sind zu allen Zeiten wenige gewesen, zumal in diesen Tagen, wo der Augenblick die Sinne gefangen nimmt und Wenige für die stille Betrachtung Zeit haben, die solche liebevolle Forschung fordert. Freuen wir uns, daß dem deutschen Geiste immer auf's Neue gelingt Geistestiefen aufzuschließen, und mitten im Getümmel der Tagesmeinungen Werke hinzustellen, die nicht blos Einem Tage zugehören. Das vorliegende reihet sich ebenbürtig an die Winterfeld'schen Schriften, ist von seinem Geiste genährt und führt auf anderem Wege weiter, was der edle Verklärte in dem letzten Bande seines größeren Werkes, durch größere Aufgaben beschränkt, nur andeuten konnte. Ja eine Verwandtschaft mit Winterfeld in Ton, Ausdruck und Darstellung tritt uns entgegen, die wohlthuend anmuthet, und der Selbstständigkeit so wenig Eintrag thut, als wenn man verschieden begabte Brüder die Schicksale ihres Hauses erzählen hört, harmonisch, doch jeder in eigener Weise redend, wie die Einzelstimmen einer Bach'schen Fuge.

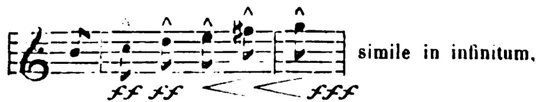
Aber es ist nicht ein Buch zum Leichtlesen, zum Amüsiren. Keiner wird es zu Ende bringen, der nicht die „bittere Schale des Aufsuchens löset" — und das ist auch gut so. Mögen sie's denn haben, die nach „objectiver" Kritik heulen und winseln, und vor lauter Geistreichigkeit nicht zum Objecte kommen; für sie ist's nicht geschrieben. Wer aber — nicht lyrische Umschreibungen, nicht philosophische Allerweltsirrfahrten, nicht poetische Wortkünstelei neben dem Kunstwerke sucht — — was ewig nicht das Kunstwerk deckt, im Tantaluswiderspruch verharrt und der Kunst gar nichts hilft — sondern wer Lehre, Wissen der Tonkunst sucht und die Objectivität nicht in Schulphrasen findet: nun der gehe an solche Quelle, wo „das Kunstwerk durch sich selbst redet". — — Daß bei solchem Unternehmen mancher Anlaß zur Polemik nahe liegt, ist leicht einzusehen; doch hat der Verf. von diesem Rechte, die Thoren der Tagesweisheit zu züchtigen, gelinderen Gebrauch gemacht als manche hochfahrende Herren verdienen.

Der Gang des Werkes ist ein durchsichtig geordneter, doch in der klaren Disposition sich möglichst frei bewegender. Zuerst werden die handelnden Personen des gewaltigsten Dramas jede für sich

betrachtet: der Evangelist, Christus, Judas, Petrus, Pilatus, der Hohepriester, die falschen Zeugen, die Mägde, Pilati Weib, die Jünger, die Priester, die Volkshaufen (S 2—29); hierauf die theilnehmende Gemeinde, und zwar in den Chorälen (30), in der Handlung (42), in den Einzelstimmen (45); endlich die — als zuhörend gedachte — Kirchen-Gemeinde (64), das heißt: die außerhalb jener dramatisch-theilnehmenden stehende.

Mit tiefem treuen Eingehen in des Meisters Sinn und Willen hat nun unser Verf. das hohe Kunstwerk erläutert, und wahrhaft zum Verständniß gebracht, was verhüllt liegt unter den zarten, geheimnißvollen Formen des Rhythmus, der Tonarten, des Tonwesens überhaupt. Das Ganze ist getragen nicht allein von der Liebe des Tonmeisters, sondern des Evangeliums, — ohne welche freilich weder Luther noch Bach zu begreifen ist.

Aus den besonderen Erläuterungen Einzelnes herauszuheben würde wenig helfen; lese Jeder selbst, der es bedarf. Von den Episoden dagegen, die wie mit poetischer Freiheit sorglos doch immer zu rechter Stelle eingewebt sind, dürfen wir auf die wichtigeren aufmerksam machen. Bei Gelegenheit der Objectivität von Christi Reden in Tönen wird in Erinnerung gebracht (19), wie viel deutlicher Bach, Händel, Mozart und Haydn **ohne** beigemalte ff — fff — pp -- ppp — sf — sff — sfp und dergleichen chinesische Theebüchsen-Etiketten zu sprechen wußten, deutlicher als zehntausend speculative Phrasendreher. Ganz so arg spricht es unser Mosewius nicht aus; uns aber ist's ein altes Aergerniß, gegen das wir seit dem Augenblick gekämpft haben, da uns in einer Partitur des Maestro Meyerbeer zuerst entgegentrat:

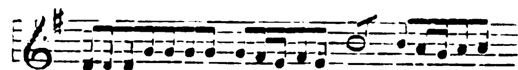


Diese selbe Objectivität wahrhafter Tongebilde wird keineswegs erschüttert, wenn (nach S. 23) auch zuweilen „die kritische Philosophie um Definitionen" verlegen ist. Wahrhafter! Wir hoffen, daß es deren gar manche gegeben hat, ehe unsere Zeit die überraschende Entdeckung machte, die Musik müsse „eine Wahrheit werden!" (25) Für ehrliche Leute giebt's nur **Eine** Wahrheit, und für sie allein giebt's auch Verständigung über das Eine (26); mögen Andere sich an „Standpunkten" vergnügen. Wer an der Objectivität des Einen zweifelt, lese dies Buch nicht; ihm würde weder die köstliche Darstellung der Kreuzigungsfuge (27), noch die himmelhohe Fracturschrift: „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen" (29) im Allergeringsten etwas helfen. — Fast zur selbstständigen Abhandlung ist herausgewachsen die schöne Darstellung von Tonarten, Temperatur, Enharmonik 2c. (32—35), die durchaus und wörtlich mit unserer Ueberzeugung stimmen, zumal da wir uns noch mit frischem Grausen der lebhaften Kämpfe um dieses zarte Geheimniß erinnern, wobei uns jeder Zeit des seligen Hoffmann Rath Röderlein einfiel, der „weder an die Unsterblichkeit noch an die Tonarten glaubte".

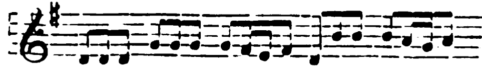
Die Kirchentöne werden kräftiglich vertreten in der echt historischen Auffassung, wie sie am vollständigsten durch Winterfeld dargelegt ist, — hier insbesondere gegen eine seltsame Behauptung Tucher's (40) gerechtfertigt. Auch hier scheint es uns, daß die objective Wahrheit der Geschichte Allen unfindbar ist, denen es an der liebevollen Versenkung und dem ehrlichen Erleben fehlt — daher es denn allerlei wunderliche „subjective" Urtheile über Kirchentöne giebt, die für wissenschaftlich gelten — sollen.

Neues über alte Dinge erzählen die hübschen Episoden von den alten Instrumenten (48, 50, 53, 54, 58). Zwölferlei Geigen waren vor Zeiten in Gebrauch statt unserer vier (Violino, Viola, Violoncello, Basso) — welche Mannichfalt in den mancherlei Oboen, Flöten 2c. ebenfalls wieder erscheint, ein Zeugniß der Zeit, die bei dem Erwachen mechanischer Industrie doch noch den altdeutschen Zug der individuellen Sonderung in jedem Stücke hartnäckig festhielt, und — im Gegensatz unserer Nivellirungen vom Hausrath bis zum Kriegsrath — eine unglaubliche Fülle besaß an Formen des Hausgeräthes, der Handwerkszeuge, der Feuerwaffen; von letzteren besitzen wir höchstens den vierten Theil derer, die Prinz Eugen und der alte Dessauer gebrauchten.

Befremdend ist es, S. 51 derselben Auffassung zu begegnen, die auch Marx Comp. L. 4, 24 (Ed. III.) wie mir scheint irrthümlich behauptet: es wird gesagt, die Orgel ermangle der Accente. Woran aber unterscheidet man denn — hörend — den Dupel- und Tripeltact, wenn nicht am Accente? Nur daß dieser nicht, wie von Geigern, Bläsern und Sängern, durch körperliche Intension bezeichnet wird; eine geistige findet jedoch Statt, und so ist auch hier die Wirkung — vollkommen Sebastianisch! — eine rein tonische, d. h. allein „durch Gestaltung der Tonformen wirkende" (Mosew. 63), alles äußerlichen Beiwerkes der Effectkunst freiwillig entbehrende (48, 52). Wer aber würde, auch völlig unbekannt mit dem Thema, diesen Satz



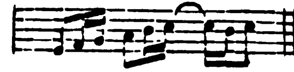
als Tripelrhythmus mißverstehen, falls er richtig vorgetragen würde? Oder denselben Grundgedanken triplirt



auf der Orgel als duplum oder quadruplum mißdeuten?

Aus den übrigen Andeutungen heben wir des großen Reichthums wegen nur ein paar wichtige noch heraus. Die edle Auffassung des Pilatus (22), welche Mosew. aus dem Verständnisse der Bach'schen Betonung entwickelt, als eines „ruhig mitleidigen, ernst würdig theilnehmenden" Mannes ist uns darum so lieb, weil sie offen entgegensteht der kränkelnden hyperorthodoxen Auffassung einiger allermodernster Interpreten, die aus der einfältigen Erzählung im Ev. Joh. 18, 38 eine „Pilatus-Gleichgültigkeit gegen die Wahrheit" heraus interpretirt haben, — im klarsten Widerspruche gegen die Schrift! Diese deutet sich selbst, weil jedes Blatt das Ganze in sich trägt und vom Ganzen getragen wird. Ist es nicht zu kühn, das Gleichniß weiter auszudehnen, so möchte man Aehnliches von dem Bach'schen Riesenwerke behaupten, davon ein „Torso" sogar die Ahnung des Ganzen gewährt (58), wie sehr man auch manche Weglassungen beklagen möge, worüber unser Verf. an mehreren Stellen Rechenschaft giebt (37, 44, 46, 55, 57), ohne uns freilich unseres Eigensinns bekehren zu können, der überall die unverkürzten Kunstwerke, so weit es eben wahre Kunstwerke sind, behaupten möchte.

Lasse sich nun auch der geehrte Verf. gefallen, daß wir nach kritischer Sitte ein paar Fragen, Ausstellungen, Wünsche um Aufklärung uns erlauben. — S. 27 ist die Bezeichnung a v. e v. nicht sogleich klar: es soll wohl heißen a vermind. Quinte &c.? — S. 31 ist erzählt, daß die Aufführung des Chorals Nr. 3 ohne Begleitung geschehe; sollte aber nicht in Bach's Sinne liegen, einen 16füßigen Grundbaß unterzulegen, wegen der sonst unangenehmen Kreuzung der männlichen Stimmen im fünften Tacte vor dem Ende? Ein ähnlicher Fall, der im vorletzten Tacte des Chorals Nr. 63 stattfindet, erinnert an die ganz verwandten Stellen des wundervoll achtstimmigen: „Singet dem Herrn ein neues Lied", wo die mehrmaligen Kreuzungen der Unterstimmen etwas Peinliches, wo nicht Unverständliches haben, wenn die Ringbässe der sechzehnfüßigen Unterlage entbehren. — Der Tadel der gedruckten Ausgabe S. 57, Sp. 2, Z. 5 trifft nicht zu für den Clavierauszug, weil dieser ganz den Rhythmus bietet, den der Verf. fordert, nämlich:



ist vielleicht die Partitur gemeint? — S. 69 ist der Schluß des Ganzen in dem „ernsten doch nicht trüben Moll" besprochen und in dieser Weise festgehalten. Mir ist immer das Bedenken gekommen, ob dieses wirklich Bach's Ansicht gewesen, oder nicht vielmehr der letzte Accord in Dur zu nehmen ist, was im altkirchlichen Style sowohl herkömmlich als nothwendig erscheint. Denn wie die Tonkunst überhaupt (nach Hegel's Worten) die Kunst der seligen Versöhntheit ist, so ist es ihr angemessen, das menschlich erfundene trübsinnige Moll nur als Durchgang, dem Grundwesen nach dissonirend, zu fassen; daher zu allen Zeiten, vornämlich aber in allen größeren und wahrhaften Kunstgebilden, der Hauptschluß in Dur gehalten ist: was sich auf's deutlichste gleichsam elementarisch bezeugt an der Orgel; schließt man mit Moll, und läßt den Grundton im Pedal ohne Accord ausfallen, so windet sich tröstlich aus der Tiefe leise schwebend empor der helle ewige Klang, die große Terz, die wahre Versöhnung.

Noch erwähnen wir der in dem übrigens sorgfältig und schön ausgestatteten Drucke eingeschlichenen Druckfehler, die etwa im Gebrauche stören könnten:

S. 14, Sp. 2, Z. 16 ist zu lesen: Septime d (statt e). S. 22, Sp. 1, Z. 8 v. u.: mit Jesu. S. 33, Sp. 2 Z. 29 v. o.: der Vorstellung nicht entz. S. 36, Sp. 2, Z. 4 v. u.: XLV (statt XL). S. 38, Sp. 1, Z. 6 v. o.: H-Moll (statt G-Moll) vgl. S. 54. S. 43, Sp. 1, Z. 9: G-Dur? nach Marx Elsez. S. 50, Z. 2, T. 6. S. 50, Sp. 2, Z. 11: $\bar{c}$ statt $\bar{\bar{c}}$ (? ist nach dem Zusammenhange des Uebrigen wahrscheinlich). S. 50, Sp. 1, Z. 5 v. u.: hebt sich (statt hebt, sich). S. 60, Sp. 1, Z. 16. v. o.: begleitenden Stimmen. S. 62, Sp. 1, Z. 19 v. o.: treuer Anhänger. S. 67, Sp. 1, Z. 11 v. u.: so gleich statt sogleich.

Wir scheiden von dem trefflichen Werke mit herzlichem Danke gegen den Verf. und mit dem Wunsche, daß recht viel wahre Freunde der Tonkunst es sich ganz zu eigen machen zu Ehren des alten Sebastian.

Aurich, den 12ten Januar 1853.

Dr. E. Krüger.

Nachschrift der Redaction. Aus alter Liebe und Freundschaft für Hrn. Dr. Krüger sowohl, als auch in Rücksicht auf die Bedeutung des angezeigten Buches haben wir obige Recension aufgenommen, bedauern aber daß der Verf. derselben nicht von seiner Polemik gegen die Neuzeit lassen will; sie ist nicht glücklich, trifft nicht, da ihm diese Neuzeit, der

innerste Kern der Bestrebungen derselben wirklich ganz unbekannt geblieben ist.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Frl. Ney gastirt gegenwärtig auf unserer Bühne. Sie ist bis jetzt als Norma, Lady Durham (Martha), Isabella (Robert der Teufel) und Donna Anna aufgetreten und zwar stets mit dem größten Erfolg. Frl. Ney's Stimme ist ein kraftvoller, äußerst metallreicher Sopran. Bei ihrer der neuitalienischen Schule angehörenden Gesangsbildung ist besonders ihre schöne Tonbildung, ihre reine Textaussprache, ihre elegante Coloratur und ihre treffliche mezza voce zu rühmen. Als darstellende Künstlerin ist Frl. Ney ebenfalls sehr brav, doch ist sie in ernsten Partien mehr an ihrem Platze, als in komischen oder Conversations-Opern, es stand demnach ihre Leistung in der Martha den übrigen ernsten Rollen nach. Ihre glänzendsten Partien unter den genannten war die Norma und die Donna Anna; als Isabella ließ wohl ihr Gesang nichts zu wünschen übrig, doch fand sie hier weniger Gelegenheit ihr Talent als Darstellerin zu bewähren, um so weniger, als man diesmal den Robert in der durchaus unkünstlerischen und den Zusammenhang des Werkes gänzlich zerreißenden Verstümmelung in vier Acten gab, so daß Frl. Ney nur im dritten (ursprünglich dem vierten) Acte zu thun hatte. Im Allgemeinen wird die Sängerin von unserem Opern-Personale gut unterstützt, und namentlich sind es die Herren Behr, Schott, Widemann und Schneider, so wie Frau Günther-Bachmann, welche hierin Lob verdienen. Im Don Juan störten die Darsteller des Helden der Oper — Hr. Brassin — und der Donna Elvira — Frl. Buck — geradezu die übrigens nach hiesigen Verhältnissen gute Vorstellung. Hr. Brassin reicht als Sänger und noch weniger als Schauspieler zu dieser sonst für jeden nur halbwegs guten Baritonisten äußerst dankbaren Partie nicht aus. Sein Don Juan ist nichts weniger als ein Grand von Spanien und ein genialer Roué, sondern nur ein etwas sehr linkischer deutscher Philister, dem es einfällt liederlich zu sein oder den Angenehmen zu spielen; man sieht es diesem Don Juan an, daß er, nach Wagner's Ausdruck, zehn Seidel bairisches Bier einer Flasche Champagner vorzieht, und im Grunde des Herzens lieber Kegel schiebt oder mit deutschen Karten spielt, als daß er Mädchen und Frauen zu verführen sucht. Frl. Buck als Elvira stand diesem Don Juan würdig zur Seite. Diese Sängerin ist seit ihrem Debüt vor etwa zwei Jahren nicht um einen Schritt weiter gekommen. Ihr Spiel ist noch eben so unbeholfen, bezüglich des Gesanges ist sie jedoch geradezu zurückgegangen. Wir wissen nicht, sollen wir dies einem Mangel an Talent oder dem gänzlichen Fehlen alles künstlerischen Strebens zuschreiben. — Dem Vernehmen nach wird Frl. Ney wiederholt als Norma und dann als Agathe auftreten. Wir behalten es uns vor, nach Beendung ihres Gastrollen-Cyclus noch einmal auf die Leistungen dieser Künstlerin zurückzukommen.

F. G.

Man schreibt uns aus **Wien**: In der gegenwärtigen Saison erregte das Auftreten des Pianisten Hans Guido v. Bülow ein hohes Interesse. Sein erstes hiesiges Concert eröffnete er mit Beethoven's A-Dur-Sonate (Op. 101) und bekundete in dem Vortrage derselben außer einer außerordentlichen technischen Fertigkeit eine höchst geistreiche Auffassung. Außerdem spielte er in diesem ersten Concerte ein Lied ohne Worte in E-Dur von Mendelssohn, die Berceuse von Chopin und Transscriptionen von Liszt und nach stürmischem Hervorruf eine Phantasie über Themen aus Lucia v. Lammermoor. Im zweiten Concerte des Hrn. v. Bülow bildete Beethoven's Sonata appassionata den Glanzpunkt. In den dieser folgenden Liszt'schen Compositionen bewährte sich der Concertgeber als ein würdiger Schüler des größten Virtuosen. Auch diesmal gab er eine uns unbekannte Rhapsodie zu. Hr. v. Bülow hat somit durch sein hiesiges Auftreten seine öffentliche Laufbahn als ausübender Künstler in glänzendster Weise begonnen. In dem ersten Concert wurde der Künstler von Hrn. Hardtmuth und Frl. Josephine Schmidt unterstützt, welche Gesangsstücke mit vielem Geschmack und wohlverdientem Beifall vortrugen. — Aus **Oedenburg** liegt uns nachstehende Notiz vor: Der Pianist v. Bülow, der vor Kurzem in zwei Concerten sich das Wiener Publikum zu gewinnen wußte, veranstaltete bei seiner zufälligen Anwesenheit in unserer Stadt auf vielseitige Aufforderung ein Concert im Theater. Unter den Besuchern zeichnete sich vor Allem die hier zahlreich vertretene ungarische Aristokratie aus, welche das Interesse für einen Schüler des stets mit warmer Begeisterung und nationalem Stolze genannten Franz Liszt herbeigezogen hatte. Ohne uns auf eine Kritik der Leistungen des Concertgebers einzulassen, welche aus den Wiener Blättern zu entnehmen ist, constatiren wir hier nur seinen außerordentlichen Erfolg. Hr. v. Bülow wurde mit Beifall überschüttet, mußte mehrere Nummern dacapiren und wurde neun Mal hervorgerufen! Sein Programm enthielt: Liszt's Prophetenphantasie über den Schlittschuhtanz, Walzer von Chopin, Romanze und Etüde von Karl Haslinger (ein sehr effectvolles und elegantes Salonstück — dem Concertgeber gewidmet), und Ungarische Melodien von Liszt. Vor Allem war es jedoch die Schlußpièce, eine neue ungarische Rhapsodie von Liszt (in Leipzig bei Senff erschienen), welche die hinreißendste Wirkung hervorbrachte. — Hr. v. Bülow war so tactvoll, mit der österreichischen Volkshymne zu präludiren, wurde von dem Talente einer hiesigen jungen Dilettantin so wie von der trefflichen Kapelle des Kürassierregimentes unter Leitung ihres neuen Kapellmeisters Baumgartner sehr wacker unterstützt, und stellte die angenehme Aussicht, bei seiner Rückkunft von Pesth ein zweites Concert zu geben.

Hannover. In dem sechsten und letzten hiesigen Abonnement-Concert kam Beethoven's große Ouvertüre zu Leonore, die Musik zur Athalia und eine Siciliana von Pergolese mit vielem Beifalle zur Aufführung. Hr. Concertmeister Joachim spielte die Othello-Phantasie von Ernst in höchster Vollkommenheit. Die Ausführung sämmtlicher Werke unter des Hrn. Kapellmeisters Fischer Leitung war vortrefflich. — Das Concert zum Besten des Chorpersonals brachte das Finale aus Mendelssohn's Loreley, Fischers „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Chor und Orchester und die Ouvertüre zum Tannhäuser. Das Mitglied der Hofkapelle Hr. Kömpel trug das neunte Concert von Spohr in sehr gelungener Weise vor. — Ander gastirt gegenwärtig hier mit dem größten Beifall. Er ist bis jetzt in den Hugenotten und im Propheten aufgetreten. Seine nächsten Rollen werden Lyonel (Martha), Arnold (Tell) und Georg Brown (weiße Dame) sein. — Unser Musikleben hat durch Acquisition mehrerer sehr bedeutender Kräfte einen erfreulichen Aufschwung genommen, so daß ein endliches Herausgehen aus der früheren Stabilität, ein für die Kunst förderliches Resultat zu erwarten steht.

Vermischtes.

Am Palmsonntag hat in Straßburg die Schlußvorstellung des französischen Theaters stattgefunden. Man gab den zweiten Act von „die Märtyrer", den zweiten Act von Halevy's „Blitz", die Schlittschuhscene aus dem „Propheten" und das erste Duett zwischen Norma und Adalgisa. Das Ganze sieht aus, als ob es ein Hohn auf die gegenwärtigen Opernzustände sein solle.

Maestro Verdi hat auch seine Tugenden! Dahin ist vor Allem eine ganz respectable Offenherzigkeit zu rechnen, die ihn aus Venedig an die Mailänder Musikzeitung schreiben läßt, wie folgt: „Gestern Abend machte meine „Traviata" hier vollständig Fiasco. An wem die Schuld liegt, an mir oder an den Sängern, weiß ich nicht, die Zeit wird darüber entscheiden. Reden wir von etwas Anderem." Wenn die Oper eines deutschen Componisten durchfällt, wird er sich wenigstens nicht beeilen, dies an die Redactionen der musikalischen Blätter zu berichten.

Die „Jahreszeiten" erfahren aus sicherer Quelle, daß trotz alledem und alledem, trotz jahrelangem Hoffnungstrompetens und Notizpaukens Meyerbeer's „Afrikanerin" nie das Licht der weißen Welt erblicken wird. Meyerbeer gefällt nämlich, nachdem die Oper vollendet ist, weder seine Musik (viel Selbsterkenntniß!), noch Scribe's Text. Er bittet den Letzteren um Neuerungen. Dieser will nicht, bequemt sich aber zuletzt dazu und schwört sich an die bereits vorhandene Musik gar nicht zu kehren. Dabei gelingt ihm aber das, was die Welt bisher für unmöglich gehalten hat: einen Mohren oder vielmehr eine Mohrin weiß zu waschen, und aus der Afrikanerin eine Civilisirte und Weiße zu machen. Natürlich ändert der Componist seinen schönen Titel und seine Musik. Die deutschen Journale haben wenigstens monatlich drei Notizen über diese „Afrikanerin", welche die Stelle der getödteten Seeschlange vertreten hat, gebracht, und haben nun wenigstens einige Abwechselung. Wir aber rufen der „Afrikanerin" ein wehmüthiges Lebewohl auf Nimmerwiedersehen nach.

Briefkasten.

Dr. Hoplit. Warum schreiben Sie nicht?

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 18. Den 29. April 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Charlatanismus im Gesangunterricht.

Von

Ferdinand Sieber.

(Fortsetzung.)

Der Italiener bezeichnet bekanntlich mit dem Namen ciarlatani (von ciarlare schwatzen, beschwatzen) jene Wunderdoctoren, die zur Zeit der Messen unter dem Lärmen einer Musikbande, auf hohem Gerüste stehend, armen Bauern mit der rechten Hand einen Zahn ausreißen, während sie in demselben Momente mit der Linken eine Pistole abfeuern. Ist die Operation vorüber und hat die Musik und der Pistolenschuß das herzzerreißende Geschrei des unglücklichen Opfers übertäubt und für die Umstehenden unhörbar gemacht, so fängt der Charlatan an, in endlosem Geschwätze seine Kunst zu empfehlen und seine kostbaren Tincturen und Elixire zum Verkaufe auszubieten, womit er in der Regel außerordentliche Geschäfte macht.

Wenn nun auch gewiß die Wenigsten von unsern Gesangsschwätzern und Lehrcharlatanen Gelegenheit hatten einen solchen italienischen Maulhelden in seinem Wirkungskreise in natura zu beobachten, sie vielmehr meist einzig und allein auf das liebenswürdige Abbild eines ciarlatano angewiesen sind, welches Donizetti in seinem Dulcamara zum Nutzen und Frommen Aller, die in diesem Felde Belehrung suchen, aufgestellt hat, — so dürfen sich dennoch die Meisten in ihrer Kunstfertigkeit und Aufschneiderei getrost den Marktschreiern an die Seite stellen, die unter dem schönen tiefblauen Himmel Italiens ihr Wesen treiben. Man möchte es einen glücklichen Instinct, ein angeborenes Talent nennen (der Mensch muß ja zu Allem geboren sein), was sie alle diejenigen Mittel entdecken und Kunststückchen ersinnen lehrt, durch welche sie ihre Unwissenheit bemänteln können und die Leute glauben machen, bei ihnen allein sei der Born aller Weisheit zu suchen. Schwatzen, beschwatzen und von sich schwatzen lassen — so lautet die Parole eines jeden Charlatans. Ein kleines Beispiel mag das Treiben dieser Ehrenmänner näher beleuchten. In der Zeitung ist zu lesen: „Hr. N, Schüler unsers verdienstvollen Gesangmeisters Sch., hat gestern aufs Neue durch seinen genialen Vortrag und seine brillante Technik bewiesen, unter welcher ausgezeichneten Leitung er studirt. Wir halten es für unsere Pflicht, auf den bescheidenen Lehrer, Hrn. Sch., Alle diejenigen aufmerksam zu machen, welche gründlichen Gesangunterricht wünschen, da unser Maëstro an Kenntniß der Tonbildung und gediegenem Wissen sei-

nes Gleichen sucht!" — Ihr lest diese Zeilen, hoffnungsreiche Kunstjünger und Jüngerinnen, und eilt zu dem bescheidenen Meister, um der Wohlthaten eines vorzüglichen Gesangunterrichtes theilhaftig zu werden, die euch „schwarz auf weiß und gedruckt" verheißen wurden. An seiner Thüre — er wohnt piazza dell' asino, n° 4, nel terzo-bacolo und heißt Schulziani, eigentlich Schulze — findet ihr ein riesiges Schild mit seinen Titeln und Würden (wissentlichen und unwissentlichen) angeschlagen, worauf zugleich die Sprechstunde angezeigt ist, wann der Bescheidene nur empfängt. O weh! es ist jetzt 5 Uhr und er ist nur zwischen 2 und 3 Uhr zu sprechen!! Ihr wollt eben mißmuthig nach Hause gehn, als sich die Thüre öffnet und mit bedächtigem Schritt, eine ansehnliche Notenrolle unter dem Arme, Hr. Schulziani euch entgegentritt.

„Glücklicher Zufall, ruft ihr aus, der mich den Gefeierten zu Hause antreffen läßt!" Er aber sagt: „Sie wollen zu mir? Nun das ist ein eigenes Glück, daß Sie mich um diese Zeit hier finden. Ich habe einen Schüler vergeblich erwartet, der vermuthlich krank geworden ist, und will eben zur Baronesse v. L. gehen, um ihr eine Stunde zu geben. Sie müssen nämlich wissen, daß ich noch mehrere Schüler auf ihre Bitten habe annehmen müssen, für die ich eigentlich gar keine Zeit mehr übrig habe; diese unterrichte ich nur dann, wenn zufällig eine oder die andere Stunde ausfällt!" — „O mein Gott, da wird es wohl gar nicht möglich sein, daß ich von Ihnen Gesangunterricht erhalten kann?" — „Ah, Sie wollen Gesangstunden nehmen? Ich bitte, treten Sie doch näher." „Aber Sie wollten eben zur Baronesse L —." „Nun das kann ich auch lassen; sie erwartet mich heute doch nicht."

Ihr tretet in den Musiksalon des Bescheidenen. In der Mitte des Zimmers steht ein Flügel, an der einen Wand prangen die Bildnisse von Mozart, Beethoven, Gluck und Haydn, an der andern erblickt ihr Henriette Sontag, Jenny Lind, Moriani und Lablache; ihr seid unter lauter Musik- und Gesangsheroen und nehmt dem Größten von Allen, euerm zukünftigen Maëstro gegenüber Platz. Verlegen harrt ihr der Prüfung, die der Gefeierte mit eurer Stimme anstellen wird, — gemach, das währt noch ein Weilchen. Jetzt ist ja der geeignete Moment zum Schwatzen (ciarlare) gekommen, diesen läßt Hr. Schulziani niemals ungenützt vorüber.

„Waren Sie gestern im Theater?" ist die glückliche Allerweltsfrage, mit der er seine Clienten anredet, und die ihr bejaht. „Nun, was sagen Sie zu einer solchen Aufführung der Lucrezia Borgia?" „Ich weiß nicht, ich dächte, sie wäre vortrefflich gelungen gewesen?" „Wie? gelungen!? O mein junger Freund, ich sehe wohl, Sie sind noch nicht in die Mysterien der Gesangskunst eingeweiht! Welcher gräßliche Gesang! Und wie erbärmlich hat unsere Kapelle begleitet! Doch wie soll das anders sein, wenn die Hrn. Kapellmeister gar nichts vom Gesang verstehen? —" „Nicht möglich? unsere Kapellmeister, unsere berühmte Kapelle, unsere Sänger —" „Taugen Alle nichts; ich habe das erst gestern unserm Intendanten rückhaltslos erklärt!" —

Euch vergeht Hören und Sehen! Soviel aber wird Euch klar, daß Hr. Schulziani entweder der größte Meister seines Jahrhunderts, oder verrückt sein muß. Letzteres zu glauben seid ihr vor der Hand durchaus nicht berechtigt, denn die Zeitungen haben ja erst gestern seinen Ruhm verkündigt. — — — Hr. Schulziani aber beobachtet mit tiefinnerster Freude die Wirkung seiner Raisonnements und fährt siegreich fort: „Was die Sänger anlangt, so wäre denselben vielleicht noch zu helfen, sie müßten nur unter tüchtiger Leitung studiren. Sie wissen gar nichts von hellem und dunklem Klanggepräge; die Registereinschnitte müssen beseitigt, die Kehl- Nasen- Lippen- Gurgel- Zungen- und Zahnbeiklänge müssen verwischt, die Aussprache, namentlich im melismatischen Gesange purificirt werden." — —

Registereinschnitte! melismatisch! Zahnbeiklang! verwischen, beseitigen, purificiren! Ihr kommt gar nicht mehr aus dem Staunen heraus, ihr habt (wie man zu sagen pflegt) den Schreck weg und — nun erst schreitet der Gefeierte zur Prüfung eurer Stimme. — Hierbei wiederholt sich das Manöver der Charlatane so sehr, daß sich ein Schema darüber aufstellen läßt: Schlecht findet er euern Gesang in jedem Falle, um ihn später gut nennen zu können. Habt ihr eine Prachtstimme, so demüthigt er euch möglichst und beschneidet die Flügel eures Selbstgefühles, indem er hundert Fehler an euch entdeckt; habt ihr aber wenig oder gar keine Stimme, so wittert er nichts desto weniger ein hübsches Talent bei euch, spricht euch Muth ein, und pflegt wohl beispielsweise zu sagen, Jenny Lind habe eigentlich erst auch gar keine Stimme gehabt und später doch noch eine recht passable bekommen, also könne es euch, namentlich unter seiner Leitung, gar nicht fehlen. Habt ihr früher schon Gesangunterricht gehabt, so ist Alles falsch und schlecht, was ihr von euerem ersten Lehrer erlernt habt, der (im Vertrauen gesagt) gar nichts vom Gesange los hatte. Glaubt ihr im Besitz eines Bariton zu sein, so erkennt Hr. Schulziani sogleich den versteckten Heldentenor; singt ihr hohen Sopran, so verspricht er euch einen schönen Alt, u. dgl. m. — — Nun, wenn das Alles nicht höchst wunderbar ist? Hr. Sch. darf

sicher darauf rechnen, daß ihr aller Orten von seinem erstaunenswerthen Scharfblicke sprechen und auch die zerschmetternden Urtheile umhertragen werdet, die er über Alle ausgesprochen, welche euch bisher für Autoritäten und große Künstler galten.

Jetzt wird der Preis, die Zeit und Zahl der wöchentlichen Stunden verhandelt und — siehe da! Hr. Schulziani hat es ganz vergessen, daß er so ungeheuer in Anspruch genommen ist; er setzt ohne Weiteres 3 euch bequeme Stunden wöchentlich und einen sehr unbequemen Preis fest, und die Sache ist abgemacht. — Die Stunden beginnen und mit ihnen der Charlatanismus, das Schwatzen. Ihr singt höchstens eine halbe Stunde und müßt in der anderen Hälfte alle seine Weisheit auskramen hören, um sie in euch aufzunehmen. Und was lernt ihr?? Nun das stellt sich erst nach ein Paar Jahren heraus! — — Ich will es euch aber im Voraus sagen: Eure Stimme ist alsdann entweder ganz dahin, oder zerrissen und ungleich — euer Gesang voll fratzenhafter Manieren. Denn der Charlatan räth euch mehrere Stunden des Tages anhaltend zu üben — die Wirkung kann nicht ausbleiben. Er fängt die Studien mit den tiefsten Tönen der Stimme an, forcirt das Brustregister und zerstört die Mittelstimme. Er strengt in gleicher Weise die Höhe an, denn ein möglichst großer Umfang ist das höchste Ideal, was ihm vorschwebt und welches er bei jedem Schüler zu verwirklichen weiß. Er lehrt euch eine fehlerhafte oder besser gar keine Tonbildung und überläßt es euch, die Töne hervor zu pressen, wie ihr es könnt; er läßt euch ganz ohne Hülfe, da ihr, selbst wenn euer Ohr euch sagt, daß der Ton schlecht ist, nicht wißt, wie ihr dem abhelfen könnt. Der Charlatan schwatzt beständig von Registern, ohne eine Ahnung von der richtigen Verwendung und Ausgleichung derselben zu haben, dehnt vielmehr fast immer die Bruststimme über alle Gebühr aus. Er geht mit dem Athem auf das Heilloseste um, lehrt euch eine verrückte Aussprache, läßt euch italienisch singen, ohne ein italienisches Wort zu kennen, als seinen von ihm selbst erfundenen Namen **Schulziani**. Alle Gesangsmanieren werden bei ihm zur Fratze; ein Schnurren und Brummen heißt bei ihm „leise Intonation," ein Blöken „forte"; das Portamento wird zum Heulen, das Vibriren des Tones zum Tremoliren. Die Studien werden ohne allen Sinn und Verstand wild durcheinander gemacht und fast immer zu schwierige Stücke gewählt. Mit erhitzter Kehle schickt euch Hr. Schulziani auf die Straße, oder giebt euch vielleicht noch ein Glas Wasser für eure trockene Gurgel, u. s. w. —

Wenn das Technische in solcher Weise gelehrt wird, so kann man sich einen Begriff von der geistigen Seite der Gesanglehre des Hrn. Schulziani machen. Statt wahren Ausdruckes lehrt er nur alberne Manieren, statt edler Auffassung musikalischer Gedanken eine lächerliche Wortmalerei, wie z. B. Freude, Ueberraschung, Stolz, Majestät, Jubel wird gebrüllt, — Liebe, Schmerz, Mitleiden, Reue, Gebet wird gelispelt, gesäuselt und geflötet. Nun wir haben das Alles ja schon an unserm Concertsänger ausführlich beschrieben! (vgl. 36. Band, Nr. 7). Was den versprochenen Alt anlangt, den Hr. Schulziani aus einer Sopranstimme herausgehört hat, so wird dieser in der That nach mehrjährigem Studium nicht ausbleiben. Durch unsinniges Forciren der Bruststimme verschwindet die Höhe mehr und mehr; die Stimme hört auf frisch und jung zu sein, sie wird alt und immer älter, bis sie ihr seliges Ende erreicht hat. Der Bescheidene aber ruft aus: „Ja mein Gott, ich sagte es Ihnen schon im ersten Jahre, Ihre Gesundheit verträgt keine anhaltenden Studien, der Bau Ihrer Luftröhre ist so eigenthümlich! Sie sollten lieber das Singen ganz bleiben lassen, das ist mein wohlgemeinter Rath!"

Will unserm Charlatane das Glück aber einmal so wohl, daß eure Stimme allen Mißhandlungen Jahr und Tag siegreich Stich hielt, und ihr vielleicht alsdann durch einen günstigen Zufall in eine andere Stadt übersiedelt, dort aber unter trefflicher Leitung eines wirklich tüchtigen Meisters vielleicht noch eine hohe Stufe der Kunst erklimmt — dann ruft Hr. Schulziani in stolzem Bewußtsein seiner Größe in alle Welt hinaus: „Seht und staunt, das ist **mein** Werk!" Und es fehlt leider selten an feilen Schreibern und Recensenten, die für einige Thaler die Kunde von solchen Erfolgen durch die Zeitungen tragen, um dem Maëstro neue Opfer, sich aber neue Groschen zuzuführen. Denn es ist mit den Erfolgen eines Charlatans gerade so, wie mit dem Glücke an der Spielbank. Wenn Hunderte zu Grunde gerichtet werden, so verliert kein Mensch eine Sylbe darüber, sprengt aber Einer die Bank, so geht die Kunde davon durch alle Blätter.

Ich habe in Hrn. Schulziani einen Typus der Charlatane aufzustellen versucht, der natürlich zahllose Varianten zuläßt. Doch wenn auch die Schwänke, Ränke und Faxen der Charlatane tausendfältig verschieden sind — die Wirkung ihrer Unterweisung bleibt fast immer dieselbe. —

(Schluß folgt.)

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner" in den „Grenzboten" Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Vierter Brief.

(Fortsetzung.)

Sie beginnen Ihre Angriffe mit folgender halben Paralipse: „Daß Wagner kein wahrhafter Dichter ist, bedarf wohl keines weiteren Nachweises mehr, der aus der nicht selten ungeschickten, noch öfter trivialen Behandlung des Einzelnen leicht, aber für Niemand unterhaltend zu geben wäre." Also Wagner wäre kein wahrhafter Dichter! was verstehen denn Sie unter einem „Dichter" überhaupt? was unter einem „wahrhaften Dichter" insbesondere? Wie können Sie verlangen, daß Ihnen ein Mensch glaube, daß Wagner „kein wahrhafter Dichter" sei, daß es, um Ihnen dies zu glauben, „keines weiteren Nachweises" bedürfe? — Wie heißen Sie? welches sind Ihre hervorragenden poetischen Erzeugnisse, oder welches Ihre Verdienste um die Kunstkritik, wodurch Sie sich zur Anmaßung einer Autorität berechtigt fühlen könnten, deren Urtheile man ohne „Nachweis" für wahr hinnehmen soll? — Man ist berechtigt, Sie mit solchen Fragen zu urgiren, deren Beantwortung Ihnen allerdings einige Verlegenheit bereiten dürfte, welche indeß immer noch die leichteste Strafe für Ihre Arroganz abgäbe. Die Beleuchtung Ihrer obigen Behauptung lasse ich weiter unten folgen. Sie fahren fort: „Nicht selten schon hat das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken (?) gewußt, und durch die musikalische Behandlung die Lücken desselben ergänzt. Wo Dichter und Componist in einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten (?), sondern daß die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musikalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine mißliche Sache (!) wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise (oh!) zu leugnen, daß durch die poetische Gestaltung und detaillirte Durchbildung des Stoffes die Productionskraft des Musikers bereits im Voraus geschwächt sei, er tritt nicht mehr frisch einem ihm fremden Objecte gegenüber, das er aus sich heraus zu durchdringen und so neu zu gestalten hat (sic!), sondern er hat einen guten, vielleicht (?) den besten Theil seiner Kraft schon an dasselbe gesetzt, seine musikalische Begeisterung für den Stoff ist nur der zweite Aufguß (—) seiner poetischen. Je mehr diese eine wahre und innige gewesen ist, um so mehr wird sie das musikalische Element in den Hintergrund drängen, und es ist auch aus diesem Grunde begreiflich, daß Wagner principiell der Musik eine secundäre Stellung (ach!) anweist, wie z. B. Göthe die Compositionen Zelters allen übrigen vorzog, gewiß weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzubrachten (!!!)." Viel Unsinn auf ein Mal! Doch treten Sie näher, mein Herr, damit Sie sehen, wie man Ihrem Geschwätze auch als einem „fremden Objecte frisch gegenüber tritt."

Die Verstandessprache und die Musik sind beide zwei verschiedene Ausdrucksvermögen, verschieden hinsichtlich ihrer Zeichen und verschieden hinsichtlich ihrer Gegenstände. — Werden diese beiden Ausdrucksvermögen zu einem combinirten dritten vereinigt, so wirken sie entweder zu gleichen Theilen, d. h. sie haben gleich großen Antheil an der Darstellung, beziehungsweise Wirkung, oder zu ungleichen, d. h. das eine Ausdrucksvermögen überwiegt wechselweise vor dem andern.

Das Erzielen der Wirkung zu gleichen Theilen ist nur möglich durch genauestes Wissen aller einzelnen Punkte, wo die Linien der Gesammtdichtung zusammenfallen, mit andern Worten durch das dichterische Bemessen der Grenzen, welche dem Worte als Ausdruck des Gegenstandes und der Musik als Ausdruck der Stimmung zukommen, wenn sie einander einheitlich ergänzend gleichzeitig die dichterische Absicht vermitteln sollen. Dieses dichterische Bemessen der Grenzen beider Ausdrucksvermögen ist blos dem Individuum möglich, welches beider Ausdrucksvermögen mächtig ist, im Worte wie im Tone zu dichten vermag, es ist die Grundbedingung des Wagner'schen Kunststyles.

Wird die dichterische Absicht durch den absoluten Dichter einseitig und zuerst, und durch den absoluten Musiker einseitig und später verwirklicht, so leiht jeder der beiden Einzelkünstler dem Gegenstande die Summe seines specifischen Ausdrucksvermögens, und alle Einheitlichkeit der Durchdringung des Stoffes reducirt sich auf das willkührliche Cediren von der einen oder andern Seite zu Gunsten der einen oder anderen, je nachdem die Collision, in welche die Regeln des einen Ausdrucksvermögens mit denen des andern gerathen, gütlich zu Gunsten des Dichters oder des Musikers gehoben wird, wobei alsdann meist eine Wirkung zu ungleichen Theilen entstehen wird. Dieses ist die Grundbedingung Ihres Kunststyles, mein Herr Neuner-Grenzbote, der Sie

sancta simplicitate verlangen, „die Wortdichtung müsse eine fertige sein, welcher alsdann der Tondichter als „einem ihm fremden Objecte frisch gegenüber treten, es aus sich heraus durchdringen und neugestalten solle;" womit Sie nichts anderes sagen, als: ein Dichter schreibt ein Buch nach seinem Kopfe, ein Musiker kömmt und componirt es nach seinem Kopfe, und beide thun ihre Schuldigkeit, wenn sie so wenig als möglich mit einander zu schaffen haben, sondern einander „fremd gegenüber treten."

Das Verfahren des einigen Wort- und Tondichters ist mithin ein nach beiden Seiten einheitlich productives, ausgleichendes, actives, positives, — jenes der getrennten Einzelkünstler ein zwieträchtig destructives, cedirendes, passives, negatives. (Ersteres ist uns in der schönen, positiven, warmen und erwärmenden Doppeldichtung des „Tannhäuser" dargelegt, — letzteres wird uns in der schnöden, negativen, frostigen, erkältenden „Kritik" des Neuner-Grenzboten angepriesen.)

Ich lehne mich, um Einzelnes zu commentiren, wie ich bereits eingangs meines zweiten Briefes vorbemerkte, wieder an das dort angeführte Lessing'sche Fragment des Laocoon an. Nachdem der große Kunstphilosoph dort beklagt, daß man von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche Poesie und Musik zu gleichen Theilen hervorbringen, fast gar nichts mehr wisse, fährt er fort: „Hernach ist noch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nehmlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat."

Note: Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen. In der französischen ist die Poesie weniger die Hülfskunst, und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne. In der italienischen ist alles der Musik untergeordnet: Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio, aus der unnöthigen Häufung der Personen z. B. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist als Crebillons; aus der üblen Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadenza beklatscht sein). Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern als Atys und Armide*) gegen die besten des Metastasio untersuchen.

„Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe: nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie. und auf die Verbindung wo die Musik die

---

*) Hier ist das Verdienst Glucks auf sein richtiges Maß zurückgeführt. Es besteht darin. die fertig überkommene Poesie nicht zu Gunsten der Sängerlaunen zu mißhandeln, sondern derselben einen möglichst einfachen und wahren Ausdruck zu verleihen. Daß durch die passive Rücksicht des Componisten für den Dichter der Musik Eintrag geschehen mußte, und so nur eine Einseitigkeit entstand, die etwas besser war als die ihr entgegengesetzte, konnte zwar vor 100 Jahren schon dem Adlerblicke eines Lessing nicht entgehen, wohl aber dem blöden Auge eines Nachtvogels, der sich in Nr. 15 der Grenzboten also vernehmen läßt: „Der Kapellmeister Rietz hat zu seinem Benefiz die Gluck'sche Oper: Alceste gewählt. Dieser Vorsatz ist um so lobenswerther (concedo) als gerade in Leipzig die Aufführung Gluck'scher Opern fast ganz unterblieben ist (wie noch einiges Andere) und außer der Iphigenie in Tauris keine andere derselben auf unserer Bühne erschien. Ueberdies ist der Name des großen dramatischen Componisten bei der jüngeren Generation fast zur Mythe (oh!) geworden, darum thut eine Erfrischung Noth; sie erscheint sogar (nun hört!) an der geeignetsten Stelle gegenüber der jetzt grassirenden Zukunftsmusik. Die von unsern jüngsten Theoretikern mit so viel Lärmen gepredigten Grundsätze sind auch in den Gluckschen Opern die herrschenden (?); sie sind das Eigenthum jenes denkenden Kopfes. Der hauptsächlichste Unterschied zwischen beiden Schulen liegt nur in der Ausführung (sic!). Gluck war ein guter und gründlicher Musiker, der die Gewalt des dramatischen Ausdrucks mit einfachen, keuschen Mitteln zu erzeugen verstand, dem auch die Quelle der Melodie unversieglich floß, der die Verstandesthätigkeit nur dazu anwendete, die wuchernde Phantasie in die Grenzen einer edlen und wahren Kunst einzuschränken. Wagner besitzt ein geringeres musikalisches Talent, darum sucht er diesen Mangel durch fein gesponnene Reflexion zu verdecken; er nimmt die Sinne gefangen, während Gluck als echter Künstler das Herz zu rühren versteht." Da hätten wir denn die Evomition eines jener Kritiker, welche aus ihren Verstecken heraus Wagner dadurch zu meucheln suchen, daß sie das Gute an demselben als alt, das Neue an ihm als schlecht zu verschreien sich mühen. Es ist zu beklagen, daß Männer von literarischem Rufe und unbescholtenem Charakter, wie die Redacteure der „Grenzboten" sich angesichts der ernsten Wendung einer so bedeutsamen Frage als die des Wagner'schen Musikdrama's nicht zur Acquisition von Referenten entschließen können, welche sich durch Sachkenntniß und reinen Willen auszeichnen, sondern ruhig zusehen, wie man unter ihrer Verantwortlichkeit fortwährend versucht die öffentliche Meinung in jener Frage zu fälschen. Nachdem ich mich im Gefühle von Recht und Pflicht einmal entschlossen habe, den kritischen Buschkleppern, welche den Weg eines hochberechtigten und in seiner Manifestation glänzend gerechtfertigten Fortschrittes unsicher zu machen suchen, mit offenem Visire entgegenzutreten, so kann ich unmöglich Angriffe, wie der oben wiedergegebenen ohne Zurückweisung lassen und halte mich in Solidarität mit allen Gesinnungsgenossen bei Ehren verpflichtet das gute Recht einer guten Sache gegen dergleichen zu wahren. — Die Reformation Glucks betraf zunächst den Sänger und mithin die Ausdrucksweise, mit nichten aber den Dichter und den Gegenstand des Ausdrucks; den Mißbräuchen der Sänger ward durch selbe Einhalt und Abbruch gethan, der Dichter aber verfuhr nach wie vor in Wahl und Darstellung seines Stoffes, wie er wollte oder konnte. Dadurch sondert sich das Verdienst und Eigenthum Gluck's und Wagner's auf's Genaueste und wenn die Reformation Gluck's in membris begann, so die Wagner's in capite, was eine sehr wesentliche Differenz zu Gunsten des Letztern mit sich bringt. Wenn der „jüngeren Generation", der „jetzt grassirenden Zukunftsmusik", den „jüngsten Theoretikern" indirect eine Nicht- oder Mißkenntniß der Gluck'schen Verdienste vorgeworfen wird, so ist dies grobe Unwahrheit, soweit

helfende Kunst ist, im Recitativ? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der anderen schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte. Dieses Subserviren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine blos nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen." — Hier berührt Lessing den eigentlichen wunden Fleck der alten Opernmacherei, welcher Sie mein Hr. Neuner-Grenzbote so eifrig als ungeschickt das Wort reden. Wie ist es aber möglich, daß sich ein Opernfactor nach dem andern richte und ihm nachgebe, wo seine Regeln mit denen des andern collidiren, wenn der Librettist ein fertiges Ganze liefert, und der Componist „diesem als einem fremden Objecte gegenüber tritt, und es aus sich heraus neugestaltet", wie Sie mein Hr. ꝛc. Grenzbote verlangen? — Lessing fährt fort: „Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beide Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maas der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkührlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten für sich selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkührliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß, — daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als möglich Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern deswegen, weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich als blose Poesie betrachtet, nachdrücklicher und

---

die nähere oder entferntere Anhängerschaft Wagner's und dieser selbst damit angeklagt werden sollen. Niemand hat Gluck so wahr und voll erkannt und anerkannt als Wagner, wie man am Besten in seiner Schrift „Oper und Drama" ersieht. Wer noch einen schlagenderen Beweis dafür verlangt, der sehe sich seine von feinstem Verständniß und innigster Pietät gegen den Altmeister zeugende Bearbeitung der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis" an, die hier in Weimar am 16ten Febr. 1850 zum ersten Male zur Aufführung gelangte. Es wäre nur zu wünschen, daß auch andere chefs d'oeuvres Gluck's einer solchen Ueberarbeitung unterzogen worden wären. Bekanntlich sind die Libretti derselben in fremder Zunge geschrieben. Wenn da die melodische Declamation des Componisten dem Originaltexte oft Wort für Wort angebogen ist, so vernichten die üblichen Uebersetzungen, in welchen nicht nur die Worte sondern oft genug auch der Sinn verrückt worden, die Absichten des Componisten gänzlich; und nichts ist beißender als die unfreiwillige Selbstironie der Gluckomanen, welche mit dummstolzem Pathos sich für den in solcher Verballhornung ihnen vorgeführten Autor in obligater Begeisterung spreizen. — Was nun endlich die Behauptung anlangt, daß Gluck ein besserer Componist gewesen, als Wagner, so handelt es sich dabei um zweierlei, einmal um das größere oder kleinere Talent (Genie — wenn man will), welches sich in der Erfindung als solcher kund giebt, dann aber um den Theil des Wesens eines Tondichters, welcher anerlernt werden kann. Was die Erfindung betrifft, und das mehre oder mindere Gefallen derselben, giebt es dafür gar keinen absoluten Maßstab. Viele Erfindungen Gluck's sind für unsere Zeit geradezu abgeschmackt, andere können sich jetzt und noch lange halten. Ich bin weit entfernt, Wagner's Genius eine wohlfeile Unsterblichkeit vindiciren zu wollen, indessen kenne ich Stellen genug in seinen Werken, welche sehr lange im Publikum leben werden. Uebrigens bringt jede Zeit ihre besondere Art zu denken und fühlen mit sich, und wie sehr auch das Genie über seiner Zeit stehe, oder sich in den Momenten seiner Begeisterung über dieselbe erschwinge, im Ganzen wird es doch deren Einfluß sich nie ganz entziehen können. — Was nun aber den Theil des Wesens eines Tondichters, welcher anerlernt werden kann, betrifft, so meine ich damit den Melodienbau, die Harmonisirung, das Contrapunktiren, die geschickte Handhabung des Vocalsatzes, der Instrumentirung, der dramatischen Formen (namentlich des Zuschnittes im Ganzen und Großen); hierin steht Wagner auf der Summe des Fortschrittes, den die Kunst seit Gluck gemacht hat, Gluck selbst inbegriffen. Gebe ich dann zu, daß Wagner's Styl im Einzelnen von Einflüssen der Gegenwart inficirt sein mag, welche keine bleibende Stätte in der Entwickelung des Kunststyles überhaupt haben dürften, so ist das bei Gluck eben so gewesen, und bildet eben an beiden Autoren das Vergängliche neben ihrem Bleibenden, nur mit dem Unterschiede, daß das Vergängliche an Gluck sich längst überlebt hat, das Vergängliche an Wagner aber noch in der Gegenwart wurzelt und berechtigt ist. Wollte man heute Jemand zumuthen in Gluck'schem Style zu schreiben, so müßte man es ihm auch möglich machen, 100 Jahre früher geboren worden zu sein, wofür die Musikreferenten der „Grenzboten" eben so wenig ein Mittel erfinden dürften, als sie das Pulver erfunden haben. — So viel zur Abwehr; ich bin bereit für meine vorstehenden Behauptungen vor jedem academischen oder sonst competenten Tribunal allen erforderlichen Nachweis zu liefern. J. R.

schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden." — Hier wäre ich denn auf dem Punkte angelangt, wo ich Ihr gestrenges Todesurtheil über Wagner den Dichter, näher prüfen möchte. „Wagner ist kein wahrhafter Dichter", sagen Sie; „das könnten wir beweisen aus der nicht selten ungeschickten, noch öfter trivialen Behandlung des Einzelnen; aber es wäre nicht unterhaltend diesen Beweis zu führen." Also weil Wagner nach Ihrer Meinung (welche meistens Ihr ausschließliches Eigenthum ist) „Einzelnes" ungeschickt oder trivial gemacht, was ich übrigens eben so wenig zugebe, als Sie es nachgewiesen haben, ist er „kein wahrhafter Dichter" Es ist wahr: Wagner erweist sich im Ganzen und Großen überall als „wahrhafter Dichter"; aber ach! er hat „Einzelnes ungeschickt oder trivial behandelt", darum hört er auf ein wahrhafter Dichter zu sein. Ja, mein Hr. Neuner-Grenzbote, wo ist der Dichter zu suchen, der nicht „Einzelnes ungeschickt und (je nachdem man's nimmt,) trivial" behandelt hätte? Wo denken Sie wohl daß das Sprichwort herkomme: Bonus quandoque dormitat Homerus? — Aber davon abgesehen ist es um nicht gerade zu sagen bornirt, so doch im höchsten Grade abgeschmackt zu verlangen, daß die Poesie in einem Musikdrama, wo sie eben ihre höchste Wirkung nicht von sich allein aus, sondern in Verbindung mit der Musik erreichen muß, schon auf derselben Höhe des Ausdrucks stehen solle, auf der sie als absolute Poesie in einem Musikdrama die gemeinschaftlich zu erreichende Wirkung (wenn dies möglich wäre) von sich allein aus hervorbringen könnte? — Lessing giebt im Obigen den Maßstab gewisser Licenzen, welcher an die mit Musik zu vereinigende Poesie gelegt werden solle. Wie nun aber, wenn Wagner diese Licenzen so sparsam benutzt hätte, als nie vielleicht ein Operndichter vor ihm? (Sie selbst gestehen im Eingange Ihres Aufsatzes, daß Wagners Poesie besser sei als die üblichen Operntexte), Indessen setzen wir selbst noch den Fall, daß Wagner der Technik der absoluten Dichtkunst wirklich nicht ausreichend Herr gewesen sei, um einzelne Härten und Breiten der Diction, einzelne Verstöße gegen die Metrik oder Aehnliches, wovor man sich auf der Schule hüten lernt, zu vermeiden, so könnten Sie höchstens sagen: Wagner ist kein correcter Dichter. Ist man aber darum überhaupt kein wahrhafter Dichter, weil man kein correcter Dichter ist? — Besinnen Sie sich darauf! Für heute schließe ich und zeichne u. s. w.

Weimar, am 16ten April 1853.

Joachim Raff.

(Schluß des vierten Briefes.)

☞ **Nachschrift.** Die „Grenzboten" erweisen mir in ihrer Nr. 17 die Freundlichkeit, ihre Leser auf meine „Vertraulichen" aufmerksam zu machen, was ich um so bereitwilliger anerkenne, als ich so viel Zuvorkommenheit gar nicht erwartete. Sie zeigen sich bei dieser Gelegenheit ungehalten, daß ich ihren anonymen Referenten nicht höflich genug behandelt habe, und da sie dem Inhalte meiner Briefe nicht wohl beikommen können, so lassen sie ihren Verdruß an meinem „Style" aus, welchen sie für „pöbelhaft" halten wollen, und citiren zum Belege dafür einige wenige Stellen aus meinen „Vertraulichen", welche das Glück gehabt haben, sie besonders zu pikiren.

Am 13ten Juni 1851.

„Es liegt sehr nahe, eine Harmonie der beiden in der Oper angewandten Kunstformen am besten in dem Falle zu erwarten, wenn Dichter und Componist in einer Person zusammen fallen. Theils der äußerliche Umstand, daß der Componist in der Regel nicht jenes Talent und jene specifische Bildung besitzt, die zu einer dramatischen Conception nothwendig sind, theils aber auch der innerliche Grund, daß der Componist sich in der Regel durch einen ihm von außen her überlieferten Stoff mehr angeregt fühlt, als durch seine eigene Erfindung, haben diese Vereinigung bis jetzt gehindert; allein das Hinderniß ist kein unüberwindliches, namentlich wenn man die elenden Textbücher

Ich kenne den Musikreferenten der „Grenzboten" blos aus seinem Aufsatze, der in keiner Weise meine Höflichkeit herausfordert; wäre ich aber auch über seine anderweitige Stellung genauest unterrichtet, so könnte ich mich nur veranlaßt sehen, in dem Grade rücksichtsloser gegen ihn zu verfahren, als jene Stellung ihn der gebildeten Welt mehr näherte und ihm also eine bedeutendere Verantwortlichkeit gegen die Leser der „Grenzboten" auferlegte. „Verantwortlichkeit" sage ich: denn wer für die „Grenzboten" schreibt, muß selber verantworten können, was er sagt. Die Redaction verantwortet Nichts, d. h. Alles. Sie verantwortet z. B.:

Am 18ten Februar 1853. Das Gegentheil:

„Daß Wagner kein wahrhafter Dichter ist, bedarf wohl keines weiteren Nachweises mehr.. Nicht selten hat schon das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken gewußt, und durch die musikalische Behandlung die Lücken desselben ergänzt. Wo Dichter und Componist in einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten, sondern daß die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musikalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine mißliche Sache, wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise zu leugnen, daß durch die poetische Gestaltung und detaillirte Durchbildung des Stof-

der meisten bisherigen Opern in Rechnung bringt; Wagner hat offenbar ein größeres poetisches Talent, als der Dichter der Jessonda oder des Templers. In jedem Falle aber wird eine gegenseitige Einwirkung der beiden Künstler nothwendig sein, wenn ein Kunstwerk zu Stande kommen soll.“

ses die Productionskraft des Musikers bereits im Voraus geschwächt sei, er tritt nicht mehr frisch einem ihm fremden Objecte gegenüber, daß er aus sich heraus zu durchdringen, und so neu zu gestalten hat.“

oder:

Am 13ten Juni 1851.

„Der Tannhäuser nähert sich in seiner musikalischen Keuschheit einer gewissen Vollendung, der Lohengrin steht vielleicht noch über ihm, so weit die bei ihm zu erhöhter Klarheit gediehenen Ansichten und das geläuterte Streben nach musikalischer Wahrheit und Einfachheit in Betracht zu ziehen sind. Darin steht Wagner mit Gluck auf gleicher Stufe.

Am 1sten April 1853. Das Gegentheil:

„Gluck war ein guter, gründlicher Musiker, der die Gewalt des dramatischen Ausdruckes mit einfachen, keuschen Mitteln zu erzeugen verstand. Wagner besitzt ein geringeres musikalisches Talent, darum sucht er diesen Mangel durch sein gesponnene Reflexion zu verdecken, er nimmt die Sinne gefangen, während Gluck das Herz zu rühren versteht.

Ich führe diese Kleinigkeiten nur an, weil sie gerade in engem Bezuge zu meinem heutigen Briefe stehen. Sollten jedoch die „Grenzboten“ sich über meine Polemik nicht ganz gutwillig beruhigen können, so werde ich Ihnen recht gerne ein nachdrücklicheres Zeichen meiner Aufmerksamkeit widmen, als die vorstehenden Citate, welche zwar keinen „pöbelhaften“ weil überhaupt keinen Styl bekunden, aber jedenfalls beweisen, daß man in Darstellung gewisser Dinge keinen Styl haben kann, und doch — keine Gesinnung.

Joachim Raff.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Arnold Wehner, Op. 5. Sechs Gedichte von Kopisch, Prutz und Julius v. Rodenberg für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. — Cassel, bei C. Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

Um ein anschauliches Bild von der Natur dieses Kunstjüngers zu geben, fange ich bei dem letzten Liede desselben an, weil er sich in demselben am deutlichsten abspiegelt, und weil er mir am meisten Geistesverwandtschaft mit dem Dichter desselben, Julius v. Rodenberg, zu haben scheint. Dieser Letztere hat ja auch einen zweiten Vers zu Nr. 1: „Meerleuchten“ von Kopisch geliefert, was immer auf eine nähere Bekanntschaft des Componisten mit dem Dichter schließen läßt. Ich lasse hier zuvörderst das Gedicht folgen mit allen Wiederholungen, welche der Componist beliebte, sowie mit Hinzufügung der Vortragsbezeichnungen (NB. die Gedankenstriche bezeichnen die Pausen in der Singstimme und die Vortragszeichen beziehen sich jedesmal auf die folgenden Textesworte):

G-Dur 12/8, Con fuoco agitato; Vorspiel espressivo; (con anima.) Seit ich dich liebe, holdes Kind, pulsirt mein Leben wild und kühn, heiß Blut durch meine Adern rinnt, im Herzen wild. Rosen blühn, (animato, H-Dur:) Von keckem Muth mein Busen schwillt, als sei ein Wunder mir geschehn, ein Wunder mir geschehn — — — (agitato poco a poco, E-Moll) als könnt' ich mit der ganzen Welt – — — (cresc. Fis-Moll) mit der ganzen Welt (D-Dur) um dich, um dich den heißen Kampf, den heißen Kampf bestehn, (sempre più cresc.) als könnt' ich mit der ganzen Welt (ff.) um dich den heißen Kampf bestehn (calando) seit ich dich liebe, holdes Kind, seit ich dich liebe! — — — — (Zurück nach G-Dur;) meno allegro, ma sempre un poco agitato). Und doch — — und doch, wenn ich dich wandeln seh' — — in Demuth still und engelrein, (dolce) dann überkommt mich leises Weh, als müßt' ich fromm und ruhig sein, (poco string. C-Dur) als müßte alle Weltlust flieh'n, so stille wird's und feierlich — — — (starke Modulation, un poco agitato) als müßt' ich — — vor dir niederknien — — (forte) und beten (piano riten.) beten: (forte sosten., Es-Dur) Kind ich liebe dich! — — — (dim.) ich liebe dich; (Modulation nach G-Dur zurück, accel. ma poco.) als müßt' ich vor dir niederknien — — — (dolce calando) und beten, beten: (G-Dur, riten.) Kind ich liebe dich! (Nachspiel: dolce, rallentando al fine). —

Stelle man sich nun vor, daß der Komponist noch viel mehr außer sich ist, als der Dichter, rechne man hinzu eine Begleitung, wie diese:



so wird man sich einen ungefähren Begriff machen können von dem Schwulste, der hier zu Tage gefördert worden ist.

Ganz in derselben Weise sind die Prutz'schen Gedichte: „Liebesahnung", „Frage nicht" und „Letzter Blick und letzter Gruß" behandelt, und da hier die Dichtungen den Vorzug einer größeren Natürlichkeit haben, so gebührt die Ehre der breiten Schwülstigkeit ganz allein dem Komponisten. Es scheint ihm eine Idee von selbstständiger Begleitung vorgeschwebt zu haben, deßhalb componirt er zu den an sich ganz sangbaren und meist richtig declamirten Melodien noch allerhand krauses Zeug in die Begleitung hinein, als z. B.



wodurch der Componist den Verdacht erregt, als habe er den Grundsatz: Recht viel Noten und sehr wenig Natürlichkeit!

Am einfachsten gehalten sind Nr. 1: „Meerleuchten" von Kopisch und Nr. 2: „Am Fenster" von Prutz. Ersteres ist ein Gondellied ganz nach Art der Venetianischen von Mendelssohn und trifft den nationalen Charakter meist sehr richtig; das zweite besteht aus zwei kürzeren Nummern, deren Inhalt sich in den Parallelen: „Thautropfen am Fenster — Thränen um den Liebsten geweint" und „verdorrter Rosenstrauch — gebrochenes Herz" wiedergeben läßt. In beiden Gesängen documentirt der Componist eine natürliche Begabung, doch auch hier müßte das rohe Material der Empfindung noch mehr nach den besten Mustern, die der Componist wohl kennt, umgearbeitet werden. Auf der Entwicklungsstufe, welche diese Lieder aufweisen, hat Hr. Wehner den „Dilettanten" noch nicht überwunden, das beweisen nicht nur Stimmführungen, wie diese:



sondern vor allen Dingen die Unbeholfenheit der Modulation. So — um auch hier einige Belege anzuführen — macht das erste Lied (G-Moll) gegen den Schluß hin eine Wendung nach C-Dur, welches noch dazu mit der kleinen Sexte oft erscheint. Grade dieses As und die große Terz E sind zwei der Haupttonart G-Moll ganz fremde Töne, und es konnte daher nicht ausbleiben, daß die Rückwendung nach der Dominante D-Dur (durch Veränderung des As in A und des C in Cis) wie eine Ausweichung in eine weit entfernte Tonart erscheint. Ein zweites Beispiel findet sich in Nr. 5: „Frage nicht!" — das Lied geht aus A-Dur, aber schon bei der vierten Zeile des ersten Verses hat sich der Componist nach H-Dur hin verirrt. Die Modulation nach der Quinte der Dominante hat stets etwas sehr Mißliches, noch dazu in einem Liede von zwei Seiten — es bedarf stets vieler Krümmungen und Windungen, um zurück zu kommen. Ich habe früher schon einmal angegeben, wie ein Anderer (F. Lux) diesen Rückweg bewerkstelligt. — Hr. Wehner geht zuvörderst nach E-Dur, dann wieder nach H-Dur, noch einmal nach E-Dur, dann nach A-Moll, F-Dur, wieder A-Moll — hierauf folgt der Accord fis-a-c-dis und endlich der Quartsext-Accord von A-Dur. Unterdessen aber war der Text zu Ende — die Singstimme muß wohl oder übel auf dem Accord fis-a-c-dis abschließen, und das Nachspiel den Uebergang in A-Dur vollenden.

Das Werk wimmelt dergestalt von Druckfehlern, daß es unmöglich ist, sie alle anzuführen, wir begnügen uns, darauf aufmerksam zu machen. —

Julius Schäffer.

Kleine Zeitung.

Weimar. Am 21sten April fand im Theater das Concert des Kapellmeisters Sobolewsky aus Königsberg statt. Es kamen darin zwei neue Werke des sonst schon rühmlich bekannten Componisten zur Aufführung: Meeresphantasie von E. v. Lengerke für Solo, Chor und Orchester, und „Vinvela" ein Gedicht Ossian's für drei Solostimmen, Chor, Streichquartett und Harfe, wovon besonders das letztere sich durch poetische Auffassung, Adel und Einheit des Styles, schöne und doch einfach hervorgebrachte Wirkungen bestens auszeichnete. Es ist dies Werk jedem Concertvereine wo Sinn ist für die Manifestation eines so feinen und doch pathetischen Gefühles als Sobolewsky in Composition der Vinvela an den Tag gelegt hat, nur dringendst zu empfehlen. In selbigem Concerte sang die Tochter des Componisten, Frl. Malvina Sobolewska zwei Arien von Bach und Händel mit viel Verständniß und Ausdruck. Hr. Laub spielte das Violinconcert von Beethoven mit sehr viel Beifall. Eröffnet wurde das Concert mit der francs-juges-Ouverture von Berlioz, welche, sehr feurig executirt, sich des lebhaftesten Applauses zu erfreuen hatte. Hr. Sobolewsky begiebt sich nach London, wo er seine neuen Werke (darunter auch „Himmel und Erde" von Byron) zur Aufführung zu bringen gedenkt. — In einer Soirée des Baron Schwarzblattl-Klesheim am 19ten April zeichnete sich Hr. Klindworth, ein in diesen Blättern bereits erwähnter Zögling Liszt's, durch sehr gelungenen Vortrag des Mendelssohn'schen Trio in D-Moll und der Liszt'schen Paraphrase des Sommernachtstraummarsches aus.

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der junge talentvolle Pianist und Componist Wilhelm Kalliwoda, welcher zu seiner höheren Ausbildung einige Jahre das Leipziger Conservatorium besuchte, ist so eben vom Prinz Regent von Baden, dessen Wohlgewogenheit er sich zu erfreuen hat, zum Hofmusikdirector an der Carlsruher Hofbühne ernannt worden. Wir hoffen mit dieser Nachricht den zahlreichen Freunden des jungen Künstlers eine Freude zu bereiten.

Todesfälle. Anfang April starb in einem Alter von 30 Jahren 10 Monaten der zweite Sohn Fr. Schneider's. Früher Kapellmitglied und tüchtiger Violinspieler verließ derselbe seinen Wirkungskreis, um als Tenorist auf der Bühne sich zu versuchen. Eine in Folge des Nervenfiebers zurückgebliebene Taubheit zwang ihn seine neuerwählte Laufbahn zu verlassen.

Vermischtes.

Einem Gerücht zu Folge wird Wagner's Tannhäuser demnächst im Kroll'schen Theater in Berlin zur Aufführung kommen. Besondere Gründe sollen Wagner veranlaßt haben, seine Zustimmung zu diesem eigenthümlichen Beginnen zu geben. Ein höchst talentvoller junger Kapellmeister nämlich, Schöneck, hat unter Wagner's Leitung in Zürich den fliegenden Holländer aufgeführt, später in Freiburg auch den Tannhäuser dirigirt, den er ebenfalls bei dem Tonsetzer selbst studirt hatte. Die Aufführung in Freiburg soll deshalb zu den vorzüglichsten gehört haben, und anderen in Süddeutschland bei weitem vorzuziehen sein. Derselbe Mann würde nun auch die Berliner Aufführung, zum Theil unterstützt durch Mitglieder derselben Gesellschaft, leiten, und außerdem ihm die tüchtigsten Kräfte zur Disposition gestellt werden. — Dieser besonders günstige Umstand wird als die Ursache bezeichnet, daß Wagner seine Genehmigung ertheilt habe.

Man schreibt aus **Darmstadt:** Wenn wir die Thätigkeit des Gr. Hoftheaters seit Ostern überblicken, so verweilt die Erinnerung bei größerentheils anziehenden Productionen. Zuerst das große Vocal- und Instrumental-Concert, welches am Ostersonntag zum Besten des Hoftheater- und Hofmusik-Pensionsfonds stattfand; eine Zusammenstellung wahrer musikalischer Kunstwerke: „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn-Bartholdy (die Soli die HH. Pecz, Wachtel, Breiting, Döring und Frl. Mendel I.), desselben Tondichters Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley" (Frl. Fritzsche und Chor), zwischen beiden Piecen Beethovens Ouvertüre zu „Leonore", und zum Schluß Richard Wagners Ouvertüre zu „Tannhäuser", die originelle Durchführung einer einfach schönen, überall deutlich hervortretenden Idee, ein Tonstück das einen tiefen Eindruck hervorbringt. Der nächste Tag brachte Spontini's „Ferdinand Cortez", jederzeit ein Ehrenabend unseres Breiting, dessen Mittel und Kunst dieser Oper wie Meyerbeer's „Robert" in Deutschland wohl die kräftigste Stütze verliehen und große Popularität erwarben. Als Amazilly wirkte Frl. P. Marr mit der ihr so schön eigenthümlichen Sicherheit, Wärme und Wahrheit, die immer des Beifalls gewiß ist.

In Königsberg kamen Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" mit ziemlichem Beifall zur Aufführung. Die dortige Kritik beurtheilt das Werk als ein nicht neues rücksichtsvoller Weise vom alten Opernstandpunkte aus, wie er zur Zeit der Entstehung dieser Oper noch überall gelten mußte. Der Text wird als aus dem Aermel geschüttelt betrachtet, doch geschickt scenirt, so daß „es klappt". Die Musik wird ohne jeden tieferen Gehalt, ohne wahren Menschenlaut befunden; das absichtliche Zielen auf „süße Melodie", deren Ueberfülle jede Charakteristik erstickt, wird hervorgehoben. Nicolai's Unselbstständigkeit wird getadelt, seine äußere Geschicklichkeit im Machen und Instrumentiren gelobt. Der Recensent (L. Köhler) macht auch auf die Zwitterhaftigkeit dieser Oper wegen des unsinnigen Nebeneinanderbestehens gesprochenen Dialoges und gesungener Verse aufmerksam, ein Verfahren, das selbst Meister ersten Ranges (Mozart, Beethoven, Spohr, Marschner u. A.) nicht unterließen, wodurch das innerlich Unberechtigte der nun abgethanen „Oper" überhaupt schlagend

dargethan sei. — Musikdir. Sobolewski gab in Königsberg ein Abschiedsconcert, in welchem seine noch sehr junge Tochter zum ersten Male als Sängerin auftrat, und mehrere Compositionen des abgehenden S. aufgeführt wurden. Derselbe begiebt sich mit seiner Tochter auf Reisen, zunächst nach Weimar. An seine Stelle tritt Kapellmeister Witt.

In London wird Benvenuto Cellini von Berlioz demnächst zur Aufführung kommen.

Frl. Sämann, die Tochter des Königsberger Musikdirectors, früher in Leipzig und München, befindet sich seit längerer Zeit in Paris. Seit fünf Monaten wird dieselbe von H. Panofka unterrichtet, und soll in dieser Zeit, wie die Gazette de France berichtet, so außerordentliche Fortschritte gemacht haben, daß Personen, welche dieselbe vorher gehört, u. a. Halevy, die Stimme kaum wieder erkannt haben. Hr. Panofka hat die Absicht, demnächst eine größere Gesangsschule herauszugeben.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 15, S. 162, in den Aphorismen über Gesang Nr. VII, Z. 3 und Z. 11 v. o. lies Messa statt Mezza.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen rc.

Otto Braune, Cäcilia. Sammlung von Compositionen alter italienischer Meister. Erster Jahrgang. Liefg. 1—3. Berlin und Potsdam, im Verlage des Herausgebers.

Diese interessante, mit viel Sachkenntniß und künstlerischem Verständniß geordnete Sammlung verdient die Beachtung aller Derer, die sich für alte classische Tonkunst interessiren. Der Herausgeber hat die weiblichen Stimmen und den Tenor in den Violinschlüssel umgeschrieben, und so diese Compositionen auch Denen zugänglich gemacht, die mit den ursprünglichen Schlüsseln nicht ganz vertraut sind. Die drei vorliegenden Lieferungen enthalten: Missa von Alessandro Scarlatti, Ave Maria von Jacques Arcadelt, Offertorium von F. A. Fioroni, Media nocte von D. Perez, Tu es sacerdos von Leonardo di Leo, Qui tollis von F. Durante, Crucifixus von Fernando Bertoni, Salmo 147 von Ant. Caldara. Außer der Partitur sind auch die einzelnen Stimmen gedruckt.

Für die Orgel.

Ferd. Jacobs, Die gebräuchlichsten Choräle der evangelischen Kirche vierstimmig bearbeitet und mit vierfachen Zwischenspielen versehen. Erstes Heft. Düsseldorf, Bayrhoffer. 20 Sgr.

Eine für Organisten brauchbare und empfehlenswerthe Sammlung. Die gegebenen Zwischenspiele sind größtentheils dem Inhalte der betreffenden Choräle entsprechend.

K. Seeger, Op. 7. Zwanzig rhythmische Choräle der evangelischen Kirche für die Orgel bearbeitet, wie auch zum vierstimmigen Gesange eingerichtet. Bevorwortet von Dr. Ch. W. Stromberger. Offenbach, André. 36 Kr.

In der Vorrede des Dr. Stromberger zu dieser Sammlung giebt derselbe eine kurze und treffende Erklärung über das Wesen des rhythmischen Chorales, nebst Andeutungen, wie dergleichen kirchliche Gesänge am zweckmäßigsten einzustudiren sind. Die Choräle selbst sind mit viel Sachkenntniß ausgewählt und harmonisirt, so daß das Werkchen Organisten und Gesanglehrern an Schulen bestens empfohlen werden kann. —

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Duetts, Terzetts rc.

Ferd. Gumbert, Op. 48. Acht leichte Duetten für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. Compl. 1 Fl. 30 Kr. 1stes und 2tes Heft, à 45 Kr.

Diese Duetten „für zwei Singstimmen" sind einfach und sangbar gehalten, wenn sie sich sonst auch wenig von den übrigen Werken des Componisten unterscheiden. Die Terzen und Sexten spielen natürlich eine große Rolle.

Fr. Abt, Op. 91. Zehn Duettinen für zwei Singstimmen mit Pianoforte-Begleitung (der Duettinen 3te Sammlung). Offenbach, André. Compl. 1 Fl. 30 Kr.

Auch diese Duettinen sind für nur „zwei Singstimmen" geschrieben, wie der Titel besagt. Zur Uebung und Unterhaltung der Gesangsschüler sind sie zu empfehlen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. **№ 19.** Den 6. Mai 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.

I.

Wagner und immer Wagner! sagt wahrscheinlich das Publikum, wenn es die Ueberschrift sieht, und Sie selbst, Hr. Redacteur, fühlen sich vielleicht versucht, in diesen Ruf einzustimmen.*) Man mag aber von Wagner halten, was man will, man wird zugeben müssen, daß sich das musikalische Interesse zunächst um ihn gruppirt, daß jede allgemeinere Frage in Zusammenhang mit den von ihm angeregten gebracht werden, wie umgekehrt jede Erörterung über ihn auf die allgemeinen Voraussetzungen der Kunst zurückführen muß, nachdem er selbst kritisch soweit zurückgegangen ist. Er ist also nicht zu umgehen, ein nothwendiges Uebel für das unstete Publikum — und ich für meine Person bringe ihm gern die erste Huldigung dieses Zugeständnisses dar. Nur will ich mich gleich von vorne herein als principiellen Gegner ankündigen und Ihren Lesern hiermit eine entschieden dissentirende Stimme in Aussicht stellen. Die Gefahr, mit manchen anderen Gegnern zusammengeworfen zu werden, halte ich indeß für erheblich genug, um sofort — wenigstens scheinbar — aus der Rolle zu fallen und mich zunächst darüber auszusprechen, was mir trotz aller Gegnerschaft die entschiedenste Hochachtung für Wagner abringt, was mir an ihm wirklich groß erscheint. Ich möchte dies vor allem meinen gegnerischen Genossen zu Gemüthe führen, die vielfach zu vergessen scheinen, daß für die Wichtigkeit der schwebenden Fragen die Tragweite des vereinzelten Urtheils unzweifelhaft nicht mehr ausreicht, daß jeder nur sein bescheidenes Theil zur endlichen Lösung beitragen kann, daß er also seine Stellung immerhin mit Entschieden-

*) Anmerkung der Redaction. Allerdings! Eben so sehr aber finden wir den von dem Hrn. Verf. in den nächsten Zeilen angegebenen Grund berechtigt. Es ist nicht Willkür und individuelle Vorliebe, wenn Gegenstände der obigen Art jetzt so oft zur Sprache gebracht werden, es liegt in der Natur der Sache, und damit ist die öftere Besprechung motivirt. Es muß gegenwärtig Jeder zuerst über sein Verhältniß zu der Wagner'schen Richtung sich aussprechen, weil diese ja den Höhepunkt der Zeit bildet. — Der Hr. Verf. des obigen Aufsatzes erscheint zum ersten Male in dies. Bl.; wir freuen uns die längst erbetene Mitwirkung desselben jetzt verwirklicht zu sehen, indem uns auf diese Weise mehr und mehr gelingt, die vorzüglichsten der vorhandenen Kräfte in unserer Zeitschrift zu versammeln. Was den Standpunkt desselben betrifft, so haben wir nur zu wiederholen, was wir schon in Nr. 7 bei Gelegenheit des Aufsatzes des Hrn. Raff sagten. Gegner von solcher Beschaffenheit sind uns stets willkommen, während wir den Widerspruch, der nur Mangel an Verständniß und gutem Willen zur Voraussetzung hat, stets von der Hand weisen. — An Orten, wo die Ansicht des Hrn. Verfs. wesentlich von der unsrigen abweicht, werden wir uns erlauben, dies in kurzen Anmerkungen anzudeuten.

heit, aber doch auch mit bescheidener Zurückhaltung einzunehmen hat.

Das für mich Bedeutendste in Wagner's künstlerischer Erscheinung ist sein ganzes Verhalten zur Kunst selbst, der sittliche Kern, den ich in seinen musikalischen, wie literarischen Productionen wahrnehme. Die Alten nannten ihre Sänger gottbegeistert, sie ahnten eine höhere Macht in ihren Künstlern und fügten sich dem Zauber derselben um so williger. Für uns besteht die Macht des Kunstwerks in der der Idee, die sich in ihm verkörpert und die in den Formen, im Scheine der Wirklichkeit über die diesen gesetzten Grenzen hinauszuführen weiß nach einem Jenseits, das — in irgend einem Sinne — der menschlichen Existenz nun einmal unentbehrlich ist. Die Musiker haben es nicht unmittelbar mit solchen Ideen zu thun, ihre Kunst ist nicht dazu berufen, diese zur Darstellung zu bringen: im schwankenden Medium des Tons kann sich zunächst nur die individuelle Empfindung mit ihren unberechenbaren Schwankungen und Nüancen Leben geben, gerade die subjective Färbung musikalischer Schöpfungen ist das sie eigentlich charakterisirende. Aber weil es sich hier um den subjectiven Gehalt des empfindenden Menschen handelt, wird seine sittliche Durchbildung oder Zerfahrenheit hier besonders fühlbar, gerade in der unmittelbarsten Bewegung wird das anschaulich, was für sie das Treibende ist. Wir haben den sichersten Eindruck, ob der schaffende Geist ein nur auf sich bezogener, ein üppig nur in sich selbst ruhender ist, oder ob der Drang nach Erweiterung seines Wesens, aufopfernde Liebe in ihm mächtig ist, ob er nach sittlicher Befreiung ringt. Der musikalische Ausdruck läßt sogar vielleicht den sichersten Schluß auf den sittlichen Werth des Künstlers zu, da es in anderen Künsten viel leichter ist, gewisse allgemeine Ideen, eine gewisse conventionelle Noblesse von Außen her aufzunehmen, als in der Musik, wo der Künstler schließlich nur sich selbst geben kann. So ist der musikalische Ausdruck ein Verräther vor dem wir alle, die seine Indiscretionen zu fürchten haben, alle Unberufenen warnen wollen: nicht allein Armuth oder Reichthum des Talents, auch die Fülle oder der Mangel geistigen Strebens zieht er vor die Oeffentlichkeit, und diejenigen, die sich ihm ohne überwältigenden Drang hingeben, treiben in der That mit ihrem Ich, welches sie Preis geben, eine Art Prostitution. Diese Seite der Musik erklärt zugleich viele sonst zweifelhafte Erscheinungen: das immense Selbstgefühl, das sich bei Musikern auszubilden pflegt, die ihre eigensten Empfindungen in den Geistern ihrer Nation nachklingen ließen, die ihr persönlichstes Eigenthum zum Gemeingute zu machen vermochten — die Macht eines einmal anerkannten Namens — die Rivalität, die unter ihnen die entschiedensten Formen annimmt — die leidenschaftlichen Parteiungen in allen musikalischen Fragen — Alles gewinnt hier nothwendig zugleich eine persönliche Seite.

Das sittliche Verhalten erscheint, unmittelbar gefaßt, als Hingebung an Etwas über das Subjekt hinaus Liegendes, sei es an eine mächtige Potenz der Wirklichkeit, sei es an ein Ideal, das erst noch seine Verwirklichung finden soll — Alles blos Phantastische, Willkührliche, dem Zusammenhange mit der Wirklichkeit entzogene ist hiervon ausgeschlossen. Sie müssen mir schon gestatten, die so oft durchlaufene Reihe nochmals von diesem Gesichtspunkt aus flüchtig durchzugehen, um meine Meinung anschaulicher zu machen.

In den früheren Zeiten fand der Künstler mehr oder weniger fertige Richtungen vor, an die er sich anlehnen konnte — den Musikern besonders griff die Kirche unter die Arme und begleitete sie bis auf das Gebiet der Oper. Auch diese hatte noch ein traditionelles Verhältniß zu ihren Stoffen — die Alten fanden für ihre Hingebung noch Vorwürfe, die ihnen selbst noch eine dem subjectiven Belieben entrückte Macht waren, indem sie sich dieser Macht fügten, machten sie sich zu Dienern der höheren Zwecken dienenden Kunst, reinigten ihre Subjectivität durch diese Hingebung, und diese Hingebung — ein sittlicher Act — ist es, welche den alten Meistern jenen Heiligenschein giebt, dem gegenüber das moderne Kunsttreiben so oberflächlich, willkührlich und ohne Halt erscheint. Nur dadurch vermochten sie ihre an sich beengenden Formen uns theuer zu machen, daß so viel tiefes Gefühl und so viel Begabung sich mit aller Energie naiver Hingebung in sie versenkte, sich bei ihnen befriedigt.

Die neuere Zeit hat jene Stützen zerbrochen: der Künstler sieht sich mehr auf sich selbst hingewiesen. Mozart, der sie in die Musik einführte, wurde durch seine ungemeine Begabung von den Gefahren seiner That bewahrt. Der Geist seiner Zeit, der die ersten unbefangenen, freien Blicke auf die Welt warf und von dem Reichthum ihrer Erscheinungen zunächst geblendet, befangen wurde, machte ihn zu seinem Interpreten: der Stoff wurde für ihn eine Macht nicht durch einen traditionellen Werth, sondern durch den Reiz der Neuheit, den ihm die neue Beleuchtung gab. Jeder Stoff entdeckte seinem Talente so viel Züge menschlich-charakteristischen Wesens, daß er seine ganze Gestaltungskraft in Anspruch nahm, seine Beziehung dazu ist noch so unmittelbar, daß seine Werke gewissermaßen nur als ein Spiegel erscheinen, in denen sich die Wirklichkeit reflectirt. Beethoven verliert den Anhalt bestimmter Stoffe, er concentrirt sich auf sich selbst, aber seine ganze Musik ist ein Versuch, über sich selbst hinauszukommen, alle Leiden und Freuden

der menschlichen Natur in sich aufzunehmen, die eigene Individualität unaufhörlich zu erweitern, zu vertiefen. Ihm erschloß sich der ganze Reichthum der Innerlichkeit des Menschen — damit ergab sich aber auch das Bedürfniß eines Abschlusses — seine Arbeit, einen solchen durch seine Kunstmittel zu geben, ist so mächtig und rastlos, sein Ziel, das der Befreiung, ein so bestimmtes und zugleich doch so entferntes, seine Hingebung eine so unbedingte, daß man ihn sich selbst seiner Aufgabe zum Opfer bringen sieht — wenn einer, hat er seine Werke mit seinem Blute geschrieben.

Er wie Mozart, hatte übrigens das unschätzbare Glück einer Periode schneller Entwicklung anzugehören, von ihr getragen zu werden — ihre Nachfolger schon hatten die größte Mühe, sich auf den ruhiger gehenden Wellen oben zu erhalten. Man gab dem musikalischen Ausdruck zunächst den Reiz nationaler Eigenthümlichkeit und ich für meine Person halte es für keine geringe Aufgabe, den Eigenthümlichkeiten eines Volkes künstlerische Form zu leihen. Die Unterordnung unter eine Gesammtanschauung, ein Gesammtgefühl, die ihr zu Grunde liegende sittliche Beziehung zu dem Organismus, dem der Künstler seine Existenz verdankt, von dem er seine ersten Eindrücke, den natürlichen Kern seines Wesens, ableiten muß, hat ebenfalls eine reinigende Kraft und ist vielen Naturen, denen eine weiter gehende Entwicklung versagt war, sehr zu gute gekommen. Rossini's Barbier wird immer als glücklicher Ausdruck nationaler Kunstanschauung seinen Werth und seine Berechtigung behalten und manche französische Oper kann darin ihren Rechtstitel zur Existenz nachweisen. Weber verkannte die Schranken seiner eigenen Natur, als er Stoffe bewältigen wollte die des Reizes localer Färbung entbehrten, nur auf der mütterlichen Erde war er unwiderstehlich.

Unter den Nachfolgern sind leicht zwei Gruppen zu unterscheiden. Die Einen haben die schon eröffneten Felder ziemlich gedankenlos weiter auszubeuten versucht, sie waren in allen Formen thätig, knüpften überall an, ihre Production nimmt immer mehr den Charakter der Industrie an. Auf der anderen Seite stehen Schubert und seine Nachfolger. Gegen die Darstellung Wagner's ist Schubert das Verdienst zu vindiciren, der Musik das Wort gewonnen zu haben. Beethoven mag sich in der letzten Symphonie schon nach dieser Seite hin gedrängt gefühlt haben — er hat aber die neue Bedeutung des Worts nur geahnt, keine künstlerischen Formen zur Einheit beider Momente gefunden. Zur vollkommenen Durchdringung poetischer Texte, die nicht von vorn herein blos zu Trägern der Musik verurtheilt waren, in denen die Dichtung wirklich freien Schwung, sich selbst genügenden Ausdruck gefunden hatte, hat sich erst Schubert erhoben. Er ist als Lyriker Mozart zu vergleichen: die Masse des neu gefundenen Stoffes findet ihn unermüdlich, er componirt Alles, Gutes und Schlechtes, ohne viel Kritik mit der naivsten Hingebung, er beginnt in ziemlich abgeschlossenen Formen, durchbricht sie aber (ohne sie je principiell zu negiren), wo es der Inhalt gebieterisch erheischt. Er bedarf der Stütze des poetischen Wortes, wie seine in sich zerfließenden Instrumental-Compositionen beweisen; aber mit diesem Worte ist er eine Macht, welcher sich der ganze Reichthum musikalischen Ausdrucks erschließt. Er erschöpft nicht nur die allgemein poetische Intention seiner Texte, sondern die feinsten Nüancen, das zart gegliederte Detail derselben, und erreicht es oft genug, daß die Musik aus dem Worte hervorzuwachsen scheint. Was Wagner in dieser Beziehung verlangt, ist in der That schon geleistet, und die Lyriker hatten nur eine Schwierigkeit mehr zu überwinden, wenn sie die Aufgabe in den knapperen, größere formelle Präcision verlangenden Formen des Liedes lösten. Schubert schließt damit ab, einzelnen Liedern Heine's musikalisches Leben zu geben. Was wäre die neuere Musik ohne Heinrich Heine? Nur er wußte alle Gegensätze der Zeit in jene kleinen Gedichte zusammenzufassen, die unter den prächtigsten Farben der Phantasie und Leidenschaft den Stachel des modernen, den Zweifel in sich tragenden Bewußtseins führen. In diesen kleinen Dimensionen kam es nothwendig auf die zarteste Zeichnung, die reinste, bestimmteste Färbung an: die Musiker mußten hier den dem Worte anschmiegendsten Ausdruck finden — gelang es ihnen nicht, so lag durch den Gegensatz die Geschmacklosigkeit zu offen zu Tage. Schumann und Franz haben diese ihre Aufgabe mit dem entschiedensten Erfolge gelöst. Im engsten Anschlusse an die Poesie haben sie dem nervösen, durch und durch angeregten, überall Befriedigung suchenden und immer befriedigungslosen Wesen der Zeit Töne gegeben: sie haben sich der ganzen, auch der älteren Lyrik in diesem Sinne bemächtigt und unendlich viel Geist und Gefühl aufgewendet, ihrem feinen, auf die knappsten Pointen hingewiesenen Ausdruck zugleich eine Vielseitigkeit zu geben, die eigentlich nicht in ihm liegt.

Es ist in der Natur der Sache begründet, daß das Subjective des Künstlers in dieser Richtung immer mehr in den Vordergrund tritt. Eine realistische Bewältigung der Wirklichkeit ist hier aufgegeben: es ist das leidende, Eindrücke empfangende Subject, um das es sich handelt — die Welt und ihre Dinge interessiren nicht mehr an sich, sondern nur reflectirt im Subjecte — Alles erscheint in dem verkleinerten Maßstabe eines resignirt Alles aufnehmenden Herzens. Wir leugnen das relative Recht dieser Richtung nicht —

aber man kann sich — gerade von dem hier speciell hervorgehobenen sittlichen Standpunkte aus — nicht dabei beruhigen. Diese Stellung des Künstlers zur Welt ist eine einseitige, diese Abgeschlossenheit nur vorübergehend, als Durchgangspunkt zu ertragen — diese Hingebung an sich selbst, den vereinzelten Moment der Erregung, kann eine subjectiv-schöne sein, die gestaltende Empfindung darf aber nicht ewig in dieser Isolirung verharren. In diesem Sinne ist die ganze Richtung mehr geistreich, als wahr. Es muß aber anderseits zugegeben werden, daß die Grundstimmungen der Zeit nicht treffender wiedergegeben werden konnten und daß die Lyriker einem mächtigen, von ihnen nicht willkürlich aufgegriffenen Drange folgten. In ihrer Richtung sind sie von der größten, fast zu großen Hingebung — waren die Alten gewissermaßen Propheten einer höheren Macht, so sind sie den Märtyrern zu vergleichen, die die große Frage zugleich zu einer persönlichen machen und deren Leiden nicht ohne Selbstbefriedigung, nicht ohne Genuß ist

Mendelssohn versuchte eine verwandte Ausdrucksweise zu größeren Werken zu erweitern: daß es ihm bei allem Geschick nur in zweifelhafter Weise gelungen ist, ist wohl jetzt außer Frage. Diese biegsame Natur schloß sich an Alles an, an die Kirche, das alte und neue Testament, die alten Meister, die Volksweise, an Shakespeare und die Griechen, und rankte sich in den gefälligsten Formen um diese an sich sehr respectabeln Stützen — an Reichthum und Vielseitigkeit des Talents übertraf er wohl alle Zeitgenossen, aber es fehlte ihm an der sittlichen Kraft, die allein es zu concentriren vermag. So ist er ein Eklektiker mit all der Liebenswürdigkeit, die dieser Richtung eigen zu sein pflegt, deshalb aber auch der Subjectivste unter den modernen Musikern, der seine Eigenthümlichkeit keinem Stoffe gegenüber aufgiebt, dessen noch so verschiedene Werke alle jene Familienähnlichkeit tragen, die über den Vater keinen Zweifel zuläßt.

Die Lyriker, die einsamen Grübler der Empfindung, und jene großen und kleinen Industriellen — Meyerbeer, der vortreffliche Geschäfte machte, an der Spitze — repräsentirten die musikalische Gegenwart, in die Wagner trat. Er erweitert die schon gewonnene Beziehung zur Poesie dadurch unendlich und specifisch, daß er sie auf das dramatische Feld ausdehnt, daß er eine — im Verhältniß zur lyrischen Willkür ascetische — Versenkung in den dramatischen, also über das Subject hinausliegenden Stoff verlangt. Die Misere des Opernwesens nach dieser Seite hin war längst erkannt, die Lächerlichkeit der meisten Operntexte sprichwörtlich — es hatte sich aber eine gedankenlose Toleranz hierin herkömmlich gemacht, Schlaffheit, Indifferentismus hatten das Kunstgewissen in dieser Beziehung ganz einschlafen lassen, das Publikum und die Künstler fügten sich diesem Schlendrian und wurden nach und nach dadurch demoralisirt. Diesem Treiben den ganzen zornigen Ernst einer höheren Kunstanschauung rücksichtslos, sogar mit Rigorismus entgegenzusetzen, den Haltlosen wieder ein bestimmtes Ziel zu stellen, die sich nach allen Seiten zerstreuenden Kräfte wieder auf einen Punkt sammeln, der Kunst, die in tausend Subjectivitäten zu zersplittern drohte, durch eine bestimmte Aufgabe wieder eine Richtung zu geben, dazu gehörte zunächst sittliche Kraft, und Wagner's That war zunächst eine sittliche, die ihren vollen Werth, ihre volle Wirksamkeit aber natürlich nur dadurch erhielt, daß er ihr die künstlerische zur Seite zu stellen vermochte, daß er seine eigene Production auf die Höhe seiner Kunstanschauung erhob. Dieser Fortschritt hat seinen Werth in sich und muß W. die Hochachtung aller Parteien sichern — hier liegt der erste Grund und das Recht seines Erfolges: er charakterisirt seine ganze Richtung. Ihm ist es nun wieder möglich, aus dem Ganzen und Vollen zu schöpfen, große Stoffe zu bewältigen, zu agiren, während die Lyriker nur die passive Seite der menschlichen Natur zur Darstellung bringen und die Industriellen im besten Falle niedliche Bijouterien fabriciren.

(Fortsetzung folgt.)

Der Charlatanismus im Gesangunterricht.

Von

Ferdinand Sieber.

(Schluß.)

Es könnte dessen ungeachtet räthselhaft erscheinen, daß ein so heilloser Charlatanismus geduldet wird und trotz so vieler Opfer, die ihm täglich fallen, immer ungestört sein Wesen treiben darf, wenn es nicht eine traurige Wahrheit wäre, daß die meisten Menschen auch nicht einen entfernten Begriff von dem haben, was zu einem guten Gesangunterrichte erforderlich ist, und was sie aufs Spiel setzen, indem sie Unberufenen die Erziehung und Bildung trefflicher Stimmen anvertrauen.

Deshalb dürfte es nicht überflüssig sein zum Schlusse dieses Aufsatzes noch darzulegen, welche Kenntnisse und welche Bildung wir von Jemand zu verlangen berechtigt sind, der für einen vollkommenen Gesangmeister gelten will.

Ein Solcher muß die Gesangskunst in ihrem ganzen Umfange selbst bei einem ausgezeichneten Lehrer

studirt und (am liebsten) an seiner eigenen Stimme erfahren haben, wie sich beim Studium Eines aus dem Andern entwickelt, — welchen Anforderungen die Brust und Kehle gewachsen ist, — welche Schwierigkeiten sich bei der Intonation, der Tonbildung, dem Athemholen, der Aussprache und bei der Verbindung der Register herausstellen und wie dieselben zu beseitigen sind. Er muß ebenso wohl das Schwellen getragener Töne, als sämmtliche Coloraturstudien mit seiner eigenen Kehle erprobt haben und im Stande sein, dem Schüler Alles (wenn nicht mit schöner) doch mit vollkommen gebildeter Stimme selbst vorzusingen! Doch nicht allein seine Stimme muß er zu behandeln erlernt haben, sondern auch das Wesen jeder andern Stimmgattung genau kennen. Singt er selbst Tenor, so wird er deshalb noch nicht einen Baß, noch weniger aber einen Sopran oder Alt vollständig zu unterweisen wissen. Darum muß er außer dem eigenen Unterrichte, auch den Lectionen vieler andern Schüler bei seinem Meister beigewohnt, die verschiedensten Organe mit ihren Eigenthümlichkeiten kennen gelernt und vor Allem die Behandlung der Register in jeder einzelnen Stimmart aufs Sorgfältigste beobachtet haben, um als Lehrer jede Stimmgattung, so wie jede einzelne Stimme mit Rücksicht auf ihre individuelle Begabung unterweisen und heranbilden zu können.

Es ist nicht zu leugnen, daß es zu allen Zeiten brave Lehrer gegeben hat und auch heute giebt, welche im Besitze eines mittelmäßigen oder ganz unbedeutenden Organes, mit ihrer eigenen Stimme niemals etwas zu leisten vermochten. Diese waren und sind alsdann einzig und allein auf das Hospitiren in den Stunden angewiesen, die ein ausgezeichneter Meister ertheilt; sie machen ihre Studien, indem sie eine Menge der verschiedenartigsten Organe unter trefflicher Leitung sich vor ihren Augen und Ohren entwickeln und entfalten sehen und daneben über jeden etwaigen Zweifel sich bei dem Meister sofort Rath erholen. Sie werden durch verdoppelte Aufmerksamkeit, durch rastloses Forschen und Beobachten das zu ersetzen suchen, was ein Anderer durch die Erfahrungen an seinem eigenen Kehlkopfe voraus hat. So allein wird es auch ihnen möglich sein, sich zu tüchtigen Gesanglehrern heranzubilden; denn Diejenigen, welche aus Büchern allein ihre Weisheit geschöpft haben wollen oder sich wohl gar für Autodidakten erklären — sind Narren und keine Gesangmeister! — Immer aber wird dem nicht singenden, wenn gleich erfahrenen, Gesanglehrer der Mangel eigenen Vorsingens im Unterrichte oft recht empfindlich fühlbar werden, indem er hundert Worte braucht, wo ein Anderer sich mit einem einzigen Tone vollkommen deutlich machen kann. —

Neben solchen praktischen Studien wird ein eifriger Lehrer von Allem Notiz genommen haben und nehmen, was über Gesang geschrieben worden ist und noch geschrieben wird, ohne Gefahr zu laufen, sich Falsches anzueignen, da er ja das Rechte erkennen gelernt hat. Auch über den Bau und die Verrichtungen der Stimmorgane muß er sich in guten Werken anatomischen und physiologischen Inhalts belehrt haben, dabei aber niemals die Unzulänglichkeit physiologischer Hypothesen übersehen und die Empirik stets als den besten Führer bei seinen Studien beibehalten. Nicht minder muß er der Gesundheitspflege der Stimme die nöthige Berücksichtigung haben zu Theil werden lassen, um seine Schüler vor allen Gefahren warnen zu können, welche Witterung, Klima, Temperatur, Beschäftigung, Genuß mancher Speisen und Getränke u. dgl. m. für die Stimme mit sich bringen. — Dem Gesange großer Künstler wird er mit ganzer Seele lauschen, um auch auf diesem Wege seine Erfahrungen zu bereichern. — — —

Nicht wahr, das heißt Vieles verlangen?! — Gemach, wir sind noch nicht am Ende!

Eine tüchtige allgemein-musikalische Bildung und ein guter Geschmack sind anderweitige Erforderniße eines trefflichen Gesanglehrers. Da sich jedoch musikalische Kenntnisse (nur nicht gesangliche) bei den Gesanglehrern noch weit öfter vorfinden, als vieles Andere — wenn wir nämlich von den Stümpern absehen, die auch gar nichts können — so haben wir nicht nöthig hierüber weitläufig zu reden. Daß dagegen eine gründliche, wissenschaftliche Bildung und Kenntniß mehrerer lebenden Sprachen (wenigstens doch der italienischen) auch zu den nothwendigen Bedingnissen eines vollkommenen Meisters gehören, ist eben so wenig zu bestreiten, als daß sich diese Bildung selten, sehr selten bei Singlehrern vorfindet!

Und doch — wie kann Jemand Gluck'sche oder Spontini'sche Gesänge einstudiren wollen, dem ein Verständniß des Alterthums niemals aufgegangen ist? — Wie will ein Lehrer die wundervollen Recitative aus Don Giovanni auch nur sprachlich richtig singen lehren, wenn er von den Gesetzen der Metrik und Prosodie keine Ahnung hat? Wie kann er sich an das Einstudiren in der Originalsprache machen, wenn er selbst vielleicht nur nothdürftig und unsicher die Aussprache der italienischen Buchstaben und Sylben kennt? Wie soll er dem Schüler eine Vorstellung, ein Bild der Klangfarben geben für die Wiedergabe der verschiedenen Affekte und Stimmungen der Liebe, des Hasses, der Freude, des Schmerzes, des Stol-

zes, der Verachtung, des Heroismus und des Mitgefühles — wenn sein Geist nicht durch historische Studien Charaktere zu begreifen, seine Seele nicht aus der Lectüre großer Dichter das menschliche Herz in seinen tiefinnersten Empfindungen zu verstehen gelernt hat? — —

Das Alles braucht ein vollkommener Gesangmeister, wenn er die Studien vom ersten Anfange bis zur höchsten Meisterschaft leiten will.

Wir schließen mit einem Ausspruche Horstig's: „Der Schaden einer schlechten Unterweisung, selbst in den Anfangsgründen, überwiegt bei Weitem alle die Vortheile, welche bei der Menge von Lehrmeistern gemeiner Art durch Vervielfältigung des Unterrichtes gewonnen werden. Lieber eine Kunst gar nicht, als sie von einem schlechten Meister lernen, das sollte eine Regel ohne Ausnahme sein." —

Aus Königsberg.

Die Marpurg'schen und Köttlitz'schen Concerte mit leitenden Ideen.

Seit dem vorjährigen Sängerfeste schrieb ich Ihnen nicht; woher die lange Fermate? ich will diese selbstgestellte Frage aufrichtig beantworten durch Mittheilung der Meinung: daß mir alle Königsberger Ereignisse, so gewichtig auch einige darunter waren, doch nicht wichtig genug erschienen, um Platz in diesen vielbeanspruchten Blättern finden zu dürfen, denn: wie viele Blätter bringen fortwährend Nachrichten von gegebenen Concerten, neuen Opernaufführungen und Virtuosenleistungen! dagegen wie wenig Blätter verarbeiten die Hauptfragen unserer Zeit, insofern selbige auf die Entwirrung heutiger Kunstzustände und Kunstanschauungen Bezug haben! Ich gestehe ein, daß meine Meinung insofern ungerechtfertigt war, als sich der Zeitgeist eben in wahrheitgetreuen Correspondenzen aus allen maßgebenden Städten abspiegelt, und weil es nöthig ist, zum eingreifenden Wirken die bestehenden Verhältnisse zu kennen, ist auch die Correspondenz von einer gewissen Wichtigkeit. Doch sollte man billig nichts Unbedeutendes, sondern nur das melden, was irgend eine Wirkung und damit Einfluß auf den Gemeingeist hat, oder woraus sich überhaupt eine allgemeine Nutzanwendung, ein fruchtbares Raisonnement ziehen läßt. Ist also die Stimme des oder der X. nicht von besonderer Art, so wollen wir sie lieber gar nicht weitläufig beschreiben; spielte Hr. Y Clavier wie jeder Zehnte in jeder Theegesellschaft, so schweigen wir, und hat Hr. Z. ein Lied, Hr. Tz. einen Männerchor componirt, deren 15 Stück erst ein Dutzend ausmachen, so wollen wir eben auch darüber schweigen, besonders dann, wenn auch das Publikum dazu schwieg. —

So fasse ich denn mit einem Griffe immer gleich eine ganze Reihe von Concerten: zuerst sechs von Hrn. Marpurg, drei von Hrn. Köttlitz gegebene Abonnementconcerte; späterhin sechs dito der Gebrüder Müller, dann ein oder zwei Extraconcerte (— von Orgel-Klossens Orgelconcerten und allerlei Wohlthätigkeitsdito's, sogar von Leonards (Herr und Madame aus Brüssel) wie von diversen Symphonieconcerten eines Militairorchesters und vielen andern Concerten schweige ich, um Andern ein Beispiel zu geben —), dann fasse ich die Oper (+ + +!) und dann schließe ich. — Dies mein Programm.

Die Marpurg'schen und Köttlitz'schen Concerte zeichneten sich durch die Programme aus, denen bestimmte leitende Ideen zum Grunde lagen. Marpurg hatte seine ersten drei Abende einer Darstellung der historischen Entwickelung der Tonkunst, ausgehend vom 16ten Jahrhundert bis zur neuesten Zeit gewidmet: Orlando Lasso, Palestrina, Durante, Lotti, Gabrieli u. A., ferner Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber, Marschner, Mendelssohn, Schumann lieferten dazu die Werke, und zwar in guter Zusammenstellung mit nur einigen Ausnahmen. Die letzten drei Abende hatten zum Zweck, in je einem Concerte die verschiedenen Epochen, Richtungen und Schulen in Gegensätzen vorzuführen, wobei jedoch die Idee durch theilweise verfehlte Anordnung zuweilen verwischt zur Erscheinung kam, indem die Zusammenstellung oder Aufeinanderfolge einzelner Werke hin und wieder unorganisch oder auch in den Gegensätzen beziehungslos war. – R. Wagner konnte nach seiner heutigen Bedeutung nicht zur Darstellung kommen, weil Hr. Marpurg mit Recht durch Concertaufführung schiefen Ansichten über R. W. Thor und Thür zu öffnen fürchtete. — Die Mittel zur Ausführung waren: ein recht gut gewählter Chor, welcher meist aus den tüchtigsten Mitgliedern unserer wackern musikalischen Akademie bestand, und einige Instrumentisten sowohl des Streich- wie auch Blasedepartements, als deren tüchtigster und gewandtester Hr. Marpurg selber zu nennen ist; derselbe spielte abwechselnd Violine und Clavier. Sein Violinspiel ist bei ihm eine nur untergeordnete Thätigkeit, dagegen ist sein Clavierspiel oft sehr vortrefflich, und basirt auf einer Schule, die dem Spieler wie auch dem Leipziger Conservatorium (aus welcher Bildungsanstalt er hervorging) Ehre

macht. Ein Orchester war leider nicht vorhanden; wo ein solches hätte vorhanden sein sollen, da vertrat das Allerweltsinstrument Clavier die Stelle, was natürlich zuweilen wehe that; die Soloinstrumentalvorträge bestanden in Clavierspiel theils solo theils mit andern Instrumenten in Duo-, Trio- oder Quartettwerken, wie in Streichquartett, Quintett- bis Nonettspiel (mit Bläsern). Virtuosenleistungen waren (als Selbstzweck) gänzlich ausgeschlossen, ein Umstand der um so vortheilhafter den Concertgeber charakterisirt, als dieser selbst Virtuose ist. — Alle Solostücke für Clavier hatten demnach einen rein musikalischen Zweck.

Trotz der angeführten Verstöße muß jeder Unbefangene dies ganze Unternehmen als ehrenwerth und nachahmungswürdig anerkennen, und namentlich dürfte es als gerechtfertigt erscheinen, wenn Concertdirectionen und Vorstände, die Spitzen deutschen Musiklebens, dringend auf solche Programme hingewiesen werden, wie sie hier ein einzelner Künstler hinstellte, dem keineswegs irgend welche Fonds oder sonstige äußerliche Hebel zu Gebote stehen. Es giebt hochberühmte Concertinstitute von intelligenten Köpfen geleitet, denen Orchester, Solosänger, fertiger Chor, eine bedeutende Musikbibliothek, treffliches Local und — viel, o so viel Geld zu Gebote steht! dem obendrein ein Publikum angehört so zahlreich, sympathetisch und gebildet, daß in der That Nichts fehlt: und dennoch gehen Concertprogramme daraus hervor, so buntscheckig zusammengewürfelt, wie es eigentlich unerklärlich sein muß. Am Schlendrian liegts nicht immer, denn man sieht ja, wie ein solcher zuweilen durch einzelne hochrothe Farben in den Programmen geradezu verneint wird; Kunstsinn und zwar der feinste ist ebenfalls vorhanden wie alles Uebrige auch, und dennoch! — O, wär ich ein Millionär, ich würde eines Winters eine glänzende Speisesaison abhalten, gratis für den bezüglichen Concertvorstand und die Mitwirkenden, gegen „baar" fürs Publikum; diese Speisesaison sollte so mit der Concertsaison parallel laufen, daß unmittelbar nach jedem Concerte ein glänzendes Souper folgte. Ich würde Küchendirigenten und Soloköche par excellence aus allen Ländern, ebenso ein Koch-Orchester und Chor aus den gewandtesten gastronomischen Personalien aller Weltgegenden bilden; die Ingredienzien sollten köstlich sein, denn was liegt mir an meiner Million? Nachdem dann ein Concert zu Ende, ein confuses Programm in ausgezeichneter Weise zu Gehör gebracht und sämmtliche Magen und Zungen nach ihrem beliebten Poem, dem Speisezettel verlangen, fängt mein Souper an. Zuerst kommt die Ouvertüre zur Oper Oberon von Weber: Fricassé mit Burgunder dazu. Arie von Mozart aus Titus: Bouillon mit Ei, und Cyperwein dazu. Zwei Lieder, componirt und gesungen von Hrn. Dingsda: Pfefferkuchen mit Zuckerwasser, Marzipan mit Bier. Concertstück für die Violine und Pianoforte von Osborn und Beriot: Indische Schwalbennester zu Pumpernickel mit Champagnerpunsch. Motette für Solo, Chor und Orchester von Bach: Mockturtel. Drei Clavierstücke, Vogel flieg von Willmers, Gigue von Mozart und Plue des Perles von Voß: Limonade mit Bisquit, Beafsteak mit Sallat, Mandelmilch. Arie von Stradella: Setzeier mit Mehlspeise. Symphonie C-Moll von Beethoven: Braten, mit Ungarausbruch.*) — Wohl bekomms meine Herren und Damen! Was sagen Sie zu dieser Aufeinanderfolge? Was die Ausführung der Marpurg'schen Concerte betrifft, so dürfte sich das Urtheil darüber als „gut" und „übel" zwischen Beidem das „Mittelmäßig" in gleiche Drittheile theilen, denn die gestellten Aufgaben waren oft sehr schwer, wie z. B. die Ausführung der alten Kirchenstücke. Marpurg versteht vortrefflich das Einstudiren der Chöre (wobei jedoch noch immer ein Hauptaccent auf das äußerlich Accurate, Präcise fällt,) aber Palestrina's Gesänge sind selbst von dem Besten einem neu zusammengestellten Chore nicht sobald einzuüben; ein eigener Chor für alte Kirchenmusik muß fleißig darin geschult werden, um vielleicht erst nach halbjähriger Uebung (unter den glücklichsten Umständen) im Stande sein zu können äußerlich sicher — in der Stimmenführung, reiner Intonation und im Zusammenhalt zu bleiben. Darnach bleibt dann erst noch der Geist übrig, der sich nicht so in die Singenden hineindemonstriren läßt, sondern in den sich der Chorkörper sympathetisch nach und nach hineinfinden muß. Dies Alles war nur theilweise oder gar nicht möglich gewesen bei dem Marpurg'schen Concertchore, dem also gar Manches mißlingen mußte. Doch waren selbst die wenigen wirklich gut ausgeführten Stücke von großem Interesse, und wärs auch nur um

---

*) Obgleich man mich vielleicht der Uebertreibung beschuldigen wird, muß ich doch obige Vergleiche noch als zu matt bezeichnen; es giebt Musikstücke auf Concertprogrammen die man theils ihrer Ungenießbarkeit, theils ihres künstlerisch demoralisirenden Einflusses wegen geradezu unter die Seelengifte rangiren muß. Gewisse Lieder und Concertstücke dürfte man dreist mit Kaltschaale aus Scheidewasser und Vitriol vergleichen, denn sie wirken tödtlich. Doch hat das Concertpublikum bereits einen so unverwüstlichen Magen wie das Truthahngeschlecht, dem bekanntlich nadelgespickte Knäule im Magen nicht schaden. — Scenen aus R. Wagner's Tannhäuser oder Lohengrin im Concerte aufgeführt kommt mir gerade so vor, wie wenn auf einem Speisezettel zwischen Bratengerichten plötzlich stände: „großes Pürschjagen auf Edelwild;" weil es nämlich gar nicht dort, sondern ganz wo anders hingehört. —

der Seltenheit des Genusses willen. Wer weiß, ob das, was diesen Winter nur ein Experiment war, nächsten Winter mit noch vervollständigten Mitteln nicht ein beachtenswerthes Resultat genannt werden darf? wenigstens sei Hr. Marpurg hiermit dazu aufgemuntert.

Andere Chorstücke (mit Soli), wie Marschners Bilder aus dem Orient, Mozarts Ave verum corpus, Schumanns Requiem für Mignon, Gade's Comala, Mendelssohns Loreley und Walpurgisnacht, Bach's Motette „Bleibe bei uns Herr, denn es will Abend werden", u. A. standen in der Ausführung ganz anders da, und zeigten recht die Geschicklichkeit des Dirigenten und Chors; liefen auch gar manche Schwächen mitunter, so war doch das Meiste wirklich gut, Einzelnes selbst ganz vortrefflich, — so z. B. gab es in der Loreley sogar Glanzmomente in Präcision und Ausdruck. Es ist aber auch leicht erklärlich, warum neue Musik besser als die alte ausgeführt wird, wenn man bedenkt, welch ein Unterschied es ist, in dem heutigen, Jedem verständlichen Kunstgeiste zu singen, oder in dem einer längst entschwundenen Zeit. Wie dem heutigen Schauspieler beim Declamiren in griechischen Dramen, so ist auch dem heutigen Chorsänger zu Muthe beim Singen altkirchlicher Chöre: im glücklichsten Falle begreift er den alten Geist, fühlt aber nicht innerhalb desselben, ihm ist nicht heimisch unter den (für ihn) kalten marmorn-antiken Wesen; objectiv erkennt er ihre Schönheit wohl an, subjectiv liebt er sie aber nicht. — Ein Vorwurf ist Niemandem darum zu machen, der nicht Künstler ist, und als solcher im Stande sein muß, sich in den Geist jeder Zeit hineinzuleben, wie es ja schon zur richtigen historischen Würdigung jeder Epoche nöthig ist. Vor Palestrina war die Musik eigentlich noch weniger Musik als Arithmetik, künstlich gebaute Gerippe ohne Fleisch und Seele; Palestrina gab ihr erst Beides, aber wie? eine Seele so rein himmlischer Art, daß das Fleisch eben nur als eine unumgänglich nothwendige Wohnung, eine rein äußere Hülle für sie war; von gegenseitiger Durchdringung des Sinnlichen und Geistigen kann da noch keine Rede sein. Fern von allem Irdischen hatte Palestrina's Seele es nur mit dem Himmel zu thun; sie sagte zu den gläubigen Hörern nicht etwa: kommt, legt euch unserm Gott Vater, unserm Heilande an die Brust, liebt ihn, dankt ihm, und freut euch seiner Nähe, — sondern sie sagte: auf die Kniee, ihr Menschen, vor dem Allerhöchsten, Unnahbaren! streift erst das Weltliche von euch ab, dann erst wagt es, hinauf zu blicken! Und Das sollte den Sängern und Hörern unserer Zeit nicht schwer sein zu verstehen? —

Ein eigenthümlicher Contrast ergab sich aus dem Gegenüberstellen alter Kirchenchöre und dem Mozartschen Ave verum corpus: dort kalte heilige Schauer bei scheuem Kniebeugen, hier ganze liebende Hingebung des Kindes „Mensch" zu dem Hohen, der (nach der Anschauung des Meisters) in seiner unendlichen Liebe sich zu uns herab ließ.

Ueber Schumann's Requiem für Mignon ist nach der erlebten Wirkung günstig nur in Bezug auf Einzelheiten zu berichten; der allgemeine Eindruck war dem entsprechend ein getheilter, und sprach sich bezeichnend aus in der vielseitig vernommenen Urtheilsform: daß „Manches darin sehr schön" sei. Es scheint mir diese Composition auf einem falschen Griffe von Seiten des verehrten Meisters zu beruhen, indem ich es nicht statthaft finde eine poetische Skizze zu componiren, wenn es nicht gilt ein bloßes Experiment zu machen. Eine Skizze aber ist der Text zu Mignons Todtenamt (in Göthe's Wilhelm Meisters Lehrjahre), nichts Anderes, und zwar nur eine improvisirte, wie sie in ihrer gleichsam hingeworfenen Gestalt (in lockerer Prosa) den Leser anregt, mittels eigener Phantasie weiter auszuführen, zu ergänzen, zu vervollständigen. Göthe meinte sicherlich zu sagen: so ungefähr, in diesem Sinne ließen sich die um den Sarg versammelten Mädchen und Knaben vernehmen. In einer größeren Composition mußten sich demnach manche Verrenkungen ergeben dadurch, daß dem Texte Gewalt anzuthun war, um nur irgend eine bestimmte musikalische Form überhaupt geben zu können.

Mendelssohn's Loreley-Fragment machte guten Eindruck, die Ausführung trug wesentlich dazu bei.

Marpurg erwarb sich noch ein besonderes Verdienst durch den Vortrag der Beethoven'schen Hammerclaviersonate in B. Op. 106. Von „gefallen haben" kann ich zwar nichts berichten, doch interessirte sie einen engeren Hörerkreis gewiß, denn man wußte doch nun, wie der „letzte" oder „späte Beethoven" componirte. — — Uebrigens waren die Marpurg'schen Concerte (von denen das sechste noch nicht stattfand) sehr gut besucht.

Auch die drei Soiréen für Streichmusik des Hrn. Köttlitz brachten Schönes, und folglich auch Genuß. Hr. Köttlitz hatte als bindende Idee zu seinen Soiréen gewählt: die Darstellung der romantischen Schule in der Streichmusik; von Beethoven ausgehend schlossen die Werke Fr. Schubert's, Spohr's, Onslow's, Schumann's einen interessanten Kreis. (Ich werfe hier in Parenthese die Frage auf: ob der ganze Beethoven von Op. 1 bis 136 Romantiker ist? ob er's z. B. in seinen Haydn'-, Mozart'schen Werken ist? und ob der sentimentale Spohr absolut Romantiker ist? —). Wo die Leistungen unzulänglich waren, lag dies hauptsächlich in einem Mangel an Ton,

wie in einer Art zeitweiliger Zaghaftigkeit der Violine II und Viola. Hr. Köttlitz spielte Violine I, etwas dünn zwar, doch meist mit Feinheit und Beseelung; das Violoncello spielte Hr. v. Weber (vom Carl Maria-Stamme) sehr tüchtig. Diese Soiréen waren leider wenig besucht, doch ist nach dem Gehörten zu wünschen und zu hoffen, daß der nächste Winter das Unternehmen erneuert und besser entgegengenommen sieht.

Mein nächster Brief soll sich weiter über die musikalischen Zustände und Erlebnisse in Königsberg während der Winterzeit aussprechen. Bis dahin der Ihrige Louis Köhler.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Frl. Ney ist außer den in Nr. 17 bereits besprochenen Vorstellungen auf unserer Bühne noch einmal als Norma aufgetreten und hat dann als Agathe Abschied vom hiesigen Publikum genommen. Wir fanden bei diesen beiden Gastrollen Das bestätigt, was wir bereits über Frl. Ney gesagt haben. Sie ist als dramatische Sängerin eine hervorragende Erscheinung, sie hat herrliche natürliche Mittel und weiß diese vermöge einer tüchtigen künstlerischen Ausbildung vollkommen geltend zu machen. Die hochtragischen Charaktere vermag sie am besten wiederzugeben, in erschütternden Situationen, bei heftigen Seelenkämpfen findet sie ihre schönsten Momente. Wir sind überzeugt, daß Frl. Ney eine der trefflichsten Darstellerinnen der Elisabeth im Tannhäuser sein würde, besonders in der Schlußscene des zweiten Actes dieses Drama's. Daß ihre Agathe dem zu Folge nicht auf gleich hoher Stufe steht, wie ihre Norma und Donna Anna, darf nicht Wunder nehmen, wenn die Leistungen der Künstlerin in dieser Partie auch in jeder Beziehung weit über die hier gewohnten sich erheben. Die nicht passenden Verzierungen, welche Frl. Ney der Weber'schen Musik beifügte, wollen wir als eine dem Meß-Publikum gemachte Concession ansehen, können aber auch selbst hierin keine Entschuldigung für dergleichen Geschmacklosigkeiten finden. In der Norma gastirte außer Frl. Ney auch Hr. Höfer aus Weimar als Orovist. Dieser Sänger hat eine wohlklingende, jedoch nicht sehr kräftige und der künstlerischen Ausbildung noch sehr bedürftige tiefe Baßstimme. Da wir ihn nur in dieser wenig umfangreichen Partie gehört haben, können wir jedoch kein bestimmtes Urtheil über Hrn. Höfer's Leistungen als Sänger und Darsteller geben. — Frl. Engst vom k. k. Hofoperntheater in Wien trat am 27sten April als Fides in dem zum Besten des Theaterpensionsfonds gegebenen „Propheten" hier zum ersten Male auf. Es hat diese Sängerin einen kraftvollen und klangreichen Alt, der besonders wohlklingend in der mittleren und hohen Stimmlage ist, während die Töne der kleinen Octave, obschon stark, zuweilen etwas Rauhes und Männliches haben. Die Gesangsbildung der Frl. Engst ist die neuitalienische, doch schien uns dieselbe noch nicht ganz fertig und nach allen Seiten hin den großen Anforderungen zu genügen, welche in einer Partie wie die Fides an eine Sängerin gestellt werden. Die Darstellung der schwierigen Rolle gelang Frl. Engst im Ganzen sehr gut, namentlich war dies der Fall in den leidenschaftlichen Momenten des vierten Actes. — Vom ersten Pfingsttage an werden im Stadttheater wöchentlich nur vier Vorstellungen stattfinden, an den anderen beiden Tagen der Woche wird eine eigens dazu engagirte Gesellschaft im Tivoli-Theater spielen. Es versteht sich von selbst, daß dieses sich nur auf Possen und Vaudevilles beschränken wird.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Therese Milanollo ist in Wien eingetroffen und erregt dort wie vor Jahren den größten Enthusiasmus.

Tichatscheck hat sein Gastspiel in Danzig beschlossen, und ein neues in Hamburg eröffnet.

Die italienische Saison in London ist mit der „Stummen von Portici" eröffnet worden. Tamberlik (Masaniello) und Mad. Castellan (Elvire) waren nicht disponirt, der erstere mußte sogar die Schlummerarie weglassen. Molina Manni (Fenella) genügte, nur Hr. C. Formes (Pietro) reuissirte vollkommen.

In München hat ein junger Tenorist Hr. Grimminger debutirt und beim Publikum enthusiastischen Beifall gefunden.

Die Sängerin Medori, jetzt bei der italienischen Oper in Wien, ist für die nächste Saison in Petersburg mit angeblich 75,000 Rubel engagirt.

Roger wird im Juni dieses Jahres aufs Neue in Deutschland, und zwar zunächst in Breslau gastiren.

Der Berliner Domchor wird in diesem Jahre die größten deutschen Städte bereisen und zunächst mit Stettin und Hamburg beginnen.

Frl. Marray und Hr. Debassini sind am ersten April in Wien eingetroffen. Mit ihnen hat die italienische Saison neuen Glanz erhalten.

Frau Howitz-Steinau soll am Hoftheater zu Carlsruhe engagirt sein.

Frau Gundy hat in einem besondern Concerte Abschied von dem Cölner Publikum genommen.

Frau Schuselka, welche auch am Hofe Napoleons großen Erfolg gehabt hat, sang am 17ten April in dem großen Concerte, welches zum Besten der Gesellschaften „des auteurs, compositeurs et artistes dramatiques" stattfand. Sie wird Anfang Mai Paris verlassen.

Musikfeste, Aufführungen. Magdeburg. Am verwichenen Sonntag führten die Gesangvereine der HH. Temme-

berg und Ritter unter des letzteren Leitung die „Improperia" von Palestrina und den zweiten Theil des „Messias" von Händel auf.

Neue und neueinstudirte Opern. Die mit prächtiger Ausstattung auf dem Münchner Hoftheater am 10ten April zum ersten Male gegebene Oper „Sacontala" von Karl, Freiherrn v. Perfail (Text von A. Teichlein) hat Fiasco gemacht — bereits bei der zweiten Aufführung blieb das Haus, das in der ersten überfüllt gewesen, gänzlich leer. Text und Musik tragen die Schuld zu gleichen Theilen, der erstere soll ohne dramatisches Leben, schwülstig und süßlich sein, die zweite an verworrener Instrumentirung, Melodienarmuth und fortwährenden Reminiscenzen leiden. Nur ein paar kleine lyrische Nummern fanden Beifall.

Richard Wagner's „Lohengrin" wird in Wiesbaden vorbereitet.

Kittl's Oper „Die Franzosen vor Nizza" ist in Frankfurt aufgeführt worden, wie es scheint ohne großen Erfolg.

Vermischtes.

In Moskau hat ein Theaterbrand stattgehabt, welcher in Wahrheit furchtbar zu nennen ist. Abgesehen davon, daß die reichen Garderoben, die Bibliotheken ꝛc. (man veranschlagt den Schaden auf drei Millionen Rubel) ein Raub der Flammen wurden, fanden elf Personen ihren Tod, und sechzig Zöglinge des Conservatoriums, die sich im Theater befanden sind mehr oder minder verletzt worden.

Die wegen eines fatalen Processes prognosticirte Entlassung Dingelstedt's von der Münchner Intentandur ist in ihr Nichts zerfallen. Dingelstedt ist einfach wegen eines Polizeivergehens zu drei Tagen Gefängniß verurtheilt worden, sein Gegner Hr. Voigt aber hat München in Folge andrer Vorlagen verlassen müssen. Wenn wir auch das Verfahren des Dichter-Intentanden gegen Hrn. Voigt, der bekanntlich von Dingelstedt öffentlich „ausgehauen" wurde (um einen populären Ausdruck zu brauchen), nicht gut heißen wollen, so können wir doch nicht umhin uns darüber zu freuen, daß die bairischen Gerichte Rücksicht auf die Gemüthsstimmung, welche die fragliche Execution veranlaßte, genommen haben. Die Erbärmlichkeit der „Literaten Kritik" verdient im Allgemeinen eine solche Züchtigung.

„Der gestrige Abend", wird in der Cölner Zeitung vom 13ten April geschrieben, „war in einer Beziehung der genußreichste, in anderer der merkwürdigste in dieser Saison. Frl. Büry gab ihre zweite Gastrolle („Lucia"). Gestern Nachmittags schon erzählten die Arbeiter einer Tabakfabrik, daß man sie aufgefordert, in's Theater zu gehen, um einige Mitglieder auszupfeifen. Sie wiesen diesen Antrag mit Entrüstung zurück. Minder scrupulös waren die Arbeiter einer berühmten Zuckerfabrik; diese versammelten sich auf dem Appellhofe, und holten sich (meist einzeln) Parterre-Billets. Unterdeß wurde die Polizei von diesem Vorhaben benachrichtigt und schnell eine Anzahl Gensdarmen im Parterre vertheilt. Nun kamen die zum Lärmmachen commandirten Truppen, doch erhielt jeder beim Eintritt in's Parterre einen Kreidestrich auf den Rücken. Die auf diese Weise kenntlich gemachte Armee wartete nun auf das Zeichen ihres Feldherrn, um gegen alle Achtung, die man einer so berühmten Gastin schuldet, die Vorstellung auf pöbelhafte Weise zu unterbrechen. Doch schon bei dem ersten Unruhezeichen wirkte die thätige Polizei, und ehe es sich die verführten Opfer versahen, waren sie, und gewiß nicht auf die delicateste Weise, aus Thaliens Tempel entfernt. Hr. Dir. Spielberger betrat nun die Bühne und erzählte den Hergang der Sache unter jubelndem Beifallsruf — hierauf spielte man ruhig weiter, jedes einzelne Mitglied vom glühenden Eifer beseelt, zu zeigen, daß es der Theilnahme des Publikums werth sei, und die Oper erlebte einen glänzenden Succeß."

Briefkasten.

Hr. C. P. in Z. Die gewünschte Auskunft über G. können wir Ihnen nicht geben, dagegen soll die W. Angelegenheit besorgt werden.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

G. Verdi, Aria aus Luisa Miller. **(Neue Auswahl der beliebtesten italienischen Opern-Arien, Nr. 30.) Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.**

Wie es sich von Maestro Verdi nicht anders erwarten läßt, so ist vorliegende Arie eines der schlagendsten Zeugnisse des tiefen Verfalles italienischer Kunst, ein höchst widerliches Zerrbild der Rossini'schen Richtung, ohne einen Funken von dieses Meisters Genialität oder auch nur von Bellini'schen naturalistischem Talent und Donizetti'scher Grazie. Selbst das

letzte den modernen Italienern gebliebene, allerdings nur untergeordnete, Verdienst, die „Sangbarkeit", scheint Verdi's rachitischer Muse abzugehen; wenigstens werden in dieser Arie der Menschenstimme unnöthige und nicht klingende Schwierigkeiten genug zugemuthet.

Arrangements.

W. A. Mozart, Ouvertüre zur Entführung aus dem Serail, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von F. X. Chwatal. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Das Arrangement ist leicht und zweckmäßig; da die Ouvertüre im Original keinen Schluß hat, so ist hier ein solcher hinzugefügt.

Concertmusik.

Symphonien.

M. Méhul, Symphonie für großes Orchester, zu vier Händen für das Pianoforte von F. X. Gleichauf. Magdeburg, Heinrichshofen. Ladenpreis 1 Thlr. 25 Sgr. Subscriptionspreis 1 Thlr. 6 Sgr.

Die Veröffentlichung dieses sehr gelungenen Arrangements verdient um so mehr Anerkennung, als dadurch ein schönes Werk des französischen Componisten eine weitere Verbreitung erhält. Vor Berlioz haben wenig Franzosen in der reinen Instrumentalmusik etwas geleistet, zu denen aber, welche auch hierin hohe Begabung an den Tag gelegt haben, gehört unstreitig Mehul und es hat somit vorliegendes Werk ein um so größeres Interesse.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Fr. Liszt, La Romanesca. Melodie du 16ième Siecle. Transcription pour le Piano. Nouvelle Edition. **Wien, Haslinger. 1 Fl. C.M.**

— —, 3 Caprices-Valses pour le Piano. Nr. 1. Valse de Bravoure. Nr. 2. Valse mélancolique. Nr. 3. Valse de Concert sur deux motifs de Lucia et Parisina. **Ebend. Nr. 1 u. 3. à 1 Fl. 15 Kr. C.M. Nr. 2. 45 Kr. C.M.**

Es sind dies neue, vom Componisten selbst besorgte und verbesserte Ausgaben bekannter Werke, zu deren Empfehlung eine einfache Anzeige genügen wird.

N. W. Gade, Albumsblade. Tre Pianofortestykker. **Kopenhagen, Lose u. Delbanco. 48 Sk.**

Drei liebenswürdige und anspruchslose Clavierstücke von nicht sehr großer Schwierigkeit, welche die angelegentlichste Empfehlung verdienen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Louis van Beethoven, Op. 18. Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle arrangés pour le Pianoforte à quatre mains par A. F. Anacker. **Leipzig, Fr. Hofmeister. Nr. 1 u. 3. 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 2, 5 u. 6. 1 Thlr. 10 Ngr. Nr. 4. 1 Thlr. 5 Ngr.**

Die Blüthen unserer classischen Kammermusik mehr und mehr auch denen zugänglich zu machen, die wenig oder gar keine Gelegenheit finden, sie in ihrer ursprünglichen Form zu üben oder zu hören, haben die Verlagshandlungen seit Jahren schon sich angelegen sein lassen. Noch fehlte aber in dem Blüthenkranze ein Juwel, und dem Verlangen darnach ist die Hofmeister'sche Verlagshandlung in Leipzig nachgekommen, die dasselbe mit gewohnter Eleganz und Correctheit im vierhändigen Arrangement dem Publikum übergiebt. Die Ausführung des Unternehmens war einem Manne anvertraut, der gerade der rechte dazu ist. Wir finden daher in dieser Bearbeitung für das Pianoforte diejenige Pietät, welche den Manen des großen Tonmeisters wir schulden. Die hingebende Liebe und Verehrung leuchtet allenthalben aus der Gewissenhaftigkeit und Treue hervor, mit welcher das Original wiedergegeben ist. Mit scharfem Blick hat der Arrangeur solche Stellen, denen das Pianoforte in seiner Tonarmuth nicht gerecht werden kann, mit kundiger Hand so einzurichten gewußt, daß, wo dort im Original melodische Fülle und Imposantheit des Tones herrscht, hier mehr die accordliche Fülle eintritt, um den Geist nicht aus Dünnheit und Armuth des Instrumentes verklingen zu lassen. Daher ist auch an geeigneten Stellen das Pedal angegeben, was sehr zu loben; denn hierdurch, wenn es richtig angewendet wird, erzielt man wenigstens eine erhöhtere Wirkung und dem unkundigen Spieler ist ein Fingerzeig gegeben, um nicht durch voreiligen Gebrauch die Wirkung zu beeinträchtigen. Einzelne kleine Druckfehler wird der aufmerksame Spieler bald selbst verbessern. So in Nr. 1, S. 17 oberste Zeile, letzter Tact, wo es statt h d d heißen muß h c d, wie kurz vorher S. 15, letzte Zeile, vorletzter Tact; ferner S. 18, rechter Hand, zweiter Tact, wo es in der 16ten Figur g statt b heißen muß. Auf Seite 39 befindet sich eine Spielart, die für die linke Hand des Primospielers unbequem erscheint, wenigstens beim ersten Spiel. Wenn sie, jedoch mit untergeschobener Hand (des Secondospielers) oder mit aufgehobener Hand (des Primospielers) ausgeführt wird, so steht einem correcten Spiel nichts entgegen. Recht hat der Arrangeur daran gethan, daß er die Stelle nicht verlegt hat, denn es würde durch Verlegen z. B. in die höhere Octave dem Sinne geschadet, weil im Folgenden erst die Octave steigernd dazutritt.

L. Ehlert, Op. 19. Clavierstücke zu vier Händen. 2tes Heft. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.

Es enthält dieses Heft ein Allegro und eine Polonaise, welche beiden Stücke ihres Inhaltes und ihrer durchaus abgerundeten und schönen Form wegen geübten Clavierspielern zu empfehlen sind.

Lieder und Gesänge.

N. W. Gade, Agnetes Wiegenlied (Romanceer oc Sange of Danske Componister Nr. 1). **Kopenhagen, Lose u. Delbanco. 24 Sk.**

— — —, **Der Gondolier** (Romanceer oc Sange etc. Nr. 7). **Ebend. 24 Sk.**

Zwei einfache und sehr ansprechende Lieder mit ganz nationaler Färbung. Sängern, die auch an Unterhaltungsmusik künstlerische Forderungen stellen, sind diese kleinen Gesänge sehr zu empfehlen.

R. Schumann, Op. 125. Fünf heitere Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 22½ Sgr.

Diese Gesänge heißen: Frühlingslied von F. Braun; Frühlingslust, aus dem Jungbrunnen; die Meerfee von Buddeus; Jung Volkers Lied von E. Möricke; Husarenabzug von C. Candidus. Es ist stets schmerzlich, einen Künstler von höchster Begabung und größter künstlerischer Intelligenz nach einem großartigen Aufschwung auf Abwege gerathen, sich in einer gewissen Manier festfahren und in Folge dessen Unerquickliches oder geradezu Ungenießbares hervorbringen zu sehen. Vorliegende Lieder sind aber in der That unerquicklich — sie erscheinen wie die Erzeugnisse eines Nachbeters, der wohl dem Schumann abgesehen hat, wie er sich räuspert und spuckt, dem aber das reiche tiefinnerlichste Gefühlsleben des Componisten der Peri ewig ein böhmisches Dorf bleiben wird. In dieser Weise würden wir uns über diese Lieder aussprechen, — wenn nicht Schumann's Name selbst auf dem Titel stände. Hierdurch aber gewinnt die Sache ein ernsteres, betrübenderes Ansehen. Ist der reiche Quell in Schumann schon so weit versiegt, daß ihm nur noch das nicht selten etwas abentheuerliche und unpolirte Gefäß blieb, in welchem er seinen Nektar credenzte? — Wir können und mögen dies nicht glauben, sind vielmehr der Meinung, daß Schumann auch jetzt noch Bedeutendes leisten kann, wenn er es vermag, selbst die Schale von dem Kern zu sondern, nicht die erstere für den letzteren zu nehmen, d. h. wenn er es über sich gewinnen kann, die in seinen früheren Werken oft unstreitig liebenswürdige „Manier" aufzugeben und zu singen, wie es ihm sein Genius eingiebt. Schumann hat sich keineswegs schon „ausgeschrieben", wie man im gewöhnlichen Leben zu sagen pflegt, seinem Genie wird gegenwärtig nur von mancherlei Nebendingen Luft und Sonne entzogen, gleich der von Gestrüpp überwucherten Blume. Er entferne dieses Gestrüpp und die Blume seiner Kunst wird sich eben so schön, wenn nicht noch schöner, als je zuvor entfalten.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

E. S. Fritzsch, Copernicus. Quartett für Männergesang. Leipzig, Merseburger. Part. u. Stimmen 15 Sgr., Stimmen allein 10 Sgr.

Der Inhalt des Textes zu diesem Quartett eignet sich nicht sehr zur musikalischen Composition, eben so wenig wie die Fassung desselben, es konnte daher der Componist auch etwas Wirkungsvolles nicht geben. Man weiß nicht recht, soll man das Quartett unter die ernsten oder die komischen zählen, mehr neigt es sich zu letzterem Genre, doch widerspricht dem der ernstere Inhalt. Von einem sehr gewöhnlichen Fehler bei dergleichen Tonstücken, dem ungebührlichen Zerren und Zerreißen des Textes, wollen wir hier weiter nicht reden, und nur schließlich sagen, daß der Componist bei Wahl dieses Stoffes wohl keinen besonders glücklichen Griff gethan hat. Das Werkchen ist hübsch ausgestattet und mit dem Bildnisse des großen Astronomen geziert.

Aug. Schäffer, Op. 38. Angel-Galopp. (Heitere und ernste Lieder für vierstimmigen Männergesang Nr. 5.) Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Ein Spaß in des Componisten bekannter Weise, ähnlich dem Polka-Ständchen, dem feinen Wilhelm &c. Gut vorgetragen wird der harmlose Scherz gewiß Jeden einmal zum Lachen reizen.

J. Hoven, Op. 45. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Wien, Mechetti. 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese hübsch ausgestattete Sammlung enthält drei Lieder vom Weine (Aufschrift, Feuer und Jungfrau Kanne von Vogl) und drei Lieder von der Jagd (Jägerlied von Uhland, Jagdlied im Grünen von Zerboni und Jägerglück von demselben). Sämmtliche Lieder sind frisch und lebendig, die Stimmen entsprechend behandelt. Vortheilhaft zeichnen sie sich vor vielen anderen Erzeugnissen dieses Zweiges der musikalischen Literatur durch den anständigen Ton aus, der in ihnen herrscht. Man kann dieselben auch an anderen Orten, als im Wein- oder Bierhause singen, ohne gegen den Anstand zu verstoßen.

R. Würst, Op. 26. l. Ständchen. (Album für vierstimmigen Männergesang Nr. 22.) Magdeburg, Heinrichshofen. 6 Sgr.

Ein ansprechendes, sangbares Liedchen, das seinem Zwecke vollkommen entspricht.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 20. Den 13. Mai 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.

I.

(Fortsetzung.)

Diese Errungenschaft Wagner's ist ihm nicht angeflogen, sondern schwer erworben. Die Strömung der Zeit ist ihm nur ungünstig gewesen. Die Kunst wurde von jenem Subjectivismus beherrscht, der es trotz seiner glänzenden Blüthen zu keinen Früchten zu bringen vermochte. Die Philosophie bewies sich gegen ihn, wie in den practischen Krisen der letzten Jahre, machtlos und er konnte sein Werk der Auflösung ruhig fortsetzen. Jetzt sind nur noch die beiden unantastbaren Größen, Natur und Geschichte übrig, in die sich alles Streben zu retten sucht und Hals über Kopf vertieft — und schon gehört es zum guten Tone, den Kopf in diesem Stoffe vergraben, auf allen Idealismus mitleidig herabzusehen. Ein sonderbarer — bei Lichte besehen gegenstandloser — Realismus ist das Resultat heftiger, aber schnell aufgegebener Anläufe — denn man vergißt, daß alle Realitäten, der Reichthum aller Erscheinungen nur durch das Band der Idee zusammengehalten werden können und daß Natur und Geschichte ohne dieß Band nur Stoffanhäufungen sind. — Wagner hat unter diesen Umständen soviel gelitten, als irgend einer, hat er doch eine nicht leicht errungene Existenz an seine Ueberzeugung fruchtlos gesetzt. Er hat den Glauben gründlicher verloren, er hat mehr Recht zur Verzweiflung, als die meisten, da sie nicht das Product einer momentanen Niedergeschlagenheit über fehlgeschlagene Erfolge, sondern das Resultat einer vielseitigen kritischen Erwägung für ihn geworden ist. Er kommt dazu, die Gegenwart aufzugeben, wirft sich aber mit aller Macht auf die Zukunft — er giebt das Terrain für sich, nicht aber für seine Sache auf. Was man auch von seinem Standpunkte halten mag — man wird diesen Zug liebenswürdig, diesen Glauben, diesen Idealismus der sterilen Verzweiflung des Tages gegenüber beneidenswerth finden müssen. Seine construktive Kritik wird vielleicht nur Wenige ganz gewinnen und die Entwicklung der Zukunft wird sich wohl schwerlich in die Schranken irgend eines Systemes bannen lassen — aber es läßt sich ebenso wenig leugnen, daß dieser Idealismus in seinem gläubigen Festhalten an einer bessern Welt einen Stützpunkt hat, um auf die Gegenwart zu wirken, wie ihn eben nur eine ideale Richtung einem Künstler bieten kann.

Eine weitere Schwierigkeit war für Wagner seine eigene Individualität, wie sie sich deutlich genug in seinen Productionen zeigt. Eine ungestüme, durch und durch leidenschaftliche Natur, von einer beängstigenden Vielseitigkeit, mit bedeutendem kritischen Ta-

lente vereint, von einem rastlosen Streben gedrängt, Alles zu bewältigen und sich anzueignen, Allem den Stempel der eigenen Anschauung aufzudrücken, konnte sehr leicht an der Schwierigkeit der ihr gestellten Aufgabe zu Grunde gehe. Die Energie, mit der er sie in seiner Weise löste, bleibt bewundernswerth. Es war für Wagner nothwendig, unzähliche Bildungselemente, die Andere bei Seite liegen lassen konnten, in sich zu verarbeiten, und man wird ihm nicht nachsagen können daß er irgend einer Schwierigkeit aus dem Wege gegangen sei. In diesem Verhalten zur eigenen Natur und zu den großartigen Stoffen, auf die sie ihn hinwies, wird jener sittliche Kern noch kennbarer, und ihm allein verdankt es Wagner, daß er vor Zersplitterung bewahrt blieb und sich die Naivität bewahren konnte, die zu aller Production unerläßlich ist. — Die hervorgehobenen Schwierigkeiten waren ihm auf der anderen Seite, wie dieß immer der Fall ist, auch förderlich: seine Vielseitigkeit machte es ihm zum Bedürfniß, sich einen einheitlichen Abschluß zu geben und die Misere seiner Zeit trieb ihn nach jenem Lande der Zukunft, von dem aus er seine Eroberungen in der Gegenwart macht.

Nach alledem ist Wagner ein Künstler, der das in seiner Begabung Liegende mit einer seltenen Energie realisirt und sich selbst den sittlichen Schwerpunkt errungen hat, der den meisten seiner Zeitgenossen zu fehlen scheint. Diese Vereinigung macht ihn einzig, nicht sein dichterisches oder musikalisches Talent, welchen individuelle Schranken deutlich genug gesetzt sind. Weil aber dieser Vorzug nicht ein schlechthin gegebener, sondern ein errungener, weil nicht Begabung allein, sondern ein Streben anzuerkennen ist, das in einer trostlosen Zeit eine erhebende Richtung zeigt, muß die Anerkennung unter allen Umständen mit der Hochachtung vor der ganzen künstlerischen Erscheinung verbunden sein, welche Wagner die unbedingte „Liebe", die er von seinen Freunden verlangt, wenigstens einigermaßen ersetzen wird, da sie das Werthvollste mit dieser gemein hat und nur der unmittelbaren Uebereinstimmung, der unwillkührlichen Beziehung der Individualitäten ermangelt.

Wenn die öffentlichen Stimmen vielfach in einem andern Tone laut geworden sind, so erklärt sich dies zum Theil aus dem Auftreten Wagners. In seinem reformatorischen Eifer, sicher durch die eigene constructive Kritik, im Gefühl seines Rechts gegenüber der indolenten Masse, wie sich ganz an die eigene Sache hingebend, so auch unbedingte Hingebung verlangend, trat er, eine ganze reiche Vergangenheit negirend, vor seine Landsleute und stellte ihnen ein aut-aut, das alle verzagten Seelen erschrecken mußte. Man nahm die Frage mehr oder weniger persönlich, confundirt die Theorie und die Praxis Wagners, und die angeborne Abneigung gegen neue und dazu etwas herrschsüchtige Talente fand so leicht tausend Vorwände, ihr Erstaunen, das Zugeständniß, daß ihnen schon imponirt war, hinter allerlei Bedenklichkeiten zu verstecken, die an sich nicht unbegründet, aber nur nicht von der beigemessenen Wichtigkeit waren. Die Schlauheit des modernen Kunsttreibens, der conservative Sinn aller Derer, die in der Tradition den einzigen Halt ihrer Existenz schätzen, fand sich durch Wagner vor den Kopf gestoßen, unangenehm aufgerüttelt, und wußte wieder die sittliche Energie nicht zu schätzen, die ihren ganzen Entwicklungsgang der Welt vorlegt und — allerdings darauf mit dem entschiedensten Selbstgefühl hinblickend ohne die herkömmliche captatio benevolentiae einfach die Wahl für oder gegen überließ. Vielen erschien dies abenteuerlich, sonderbar, und die Extravaganzen der Wagner'schen Kritik, in deren vereinzelte, aus dem Zusammenhange gerissene Erörterung sich die Discussion bald verlief, bestätigten den nicht näher Unterrichteten diesen Eindruck. Man hielt sich an seine schroffsten Sätze und übersah die liebenswürdigen Inconsequenzen, in denen sich sein richtiges Gefühl gegen die Härten seiner eigenen Kritik wahrte (wie sich dies z. B. in den Urtheilen über Mozart zeigt) — den idealen Maßstab, den er an die Vergangenheit gelegt hatte, acceptirte man für seine eigenen Werke, indem man ihn für jene ablehnte — kurz die Auffassung konnte keine freie sein bei alle denen, die entweder nicht selbst an der Quelle schöpfen konnten, oder denen es überhaupt versagt ist, eine complicirte, mancherlei Gegensätze in sich bergende Erscheinung dennoch als ein Ganzes zu fassen. Grade deshalb schien es an der Zeit, auf den eigentlichen Kern derselben hinzuweisen.

Diese Mängel der Urtheile über Wagner sind durch die Art seines Auftretens noch nicht allein zu erklären: sie sind der Kritik, wie sie nun einmal geübt wird, überhaupt eigen. Erlauben Sie, daß ich nochmals an den schon besprochenen Artikel der Grenzboten über den Tannhäuser anknüpfe, da sich in ihm die Vorzüge und Mängel der Tageskritik ziemlich glänzend documentiren. Er ist in dem Tone geschrieben, der meist in diesem Blatte angeschlagen wird, der aber darum noch nicht der wirklich angemessene ist. Jedes Journal, das sich immer und allseitig au fait halten will, wie die Grenzboten, sieht sich freilich in die Nothwendigkeit versetzt, kurze, scharf pointirte Urtheile schnell zu geben und auch bedeutendere Erscheinungen in einem summarischen Verfahren zu behandeln — dies liegt in der Natur der Sache. Es ist nur die Gefahr damit verbunden, daß sich die Herrn in ihrer kritischen Höhe isoliren, daß sie der mit ihrer Situation gegebenen Versuchung unterliegen,

die ganze Production für ihre Domaine anzusehen, für einen Tribut, der ihnen von Rechtswegen zufällt, für ein Chaos, in das sie als sichtende Götter erst einige Ordnung bringen, für eine Welt, zu der sie das Licht schaffen. Sie vergessen, daß die Kritik, mit der Production im besseren Sinne höchstens Schritt halten kann, und behandeln die letztere, wie gewisse Regierungen das Volk, so als ob sie ihretwillen da wäre, während das umgekehrte Verhältniß das richtige sein dürfte. Sie vergessen, daß sie nur durch diese Production, die sie so eben gelten lassen, ihr Leben fristen und daß ihre immerhin bedeutenden Verdienste doch nur secundärer Natur sind. Indem sie den großen praktischen Einfluß ihrer Organe auf die Stimmung des Moments mit Genugthuung erkennen, ist ihnen ein Fehlschluß von dieser Wirksamkeit auf den eigentlichen Werth derselben sehr nahe gelegt, und so nehmen sie etwas voreilig ein abschließendes Urtheil in Anspruch, wo sie nach der Natur der periodischen Blätter nur fragmentarische Pointen, die jenes Urtheil vorbereiten, geben können. Niemand kann billiger Weise hier mehr verlangen, man wird nur mit Recht beanspruchen, daß diese Pointen nicht mit Höllenrichtermienen gespendet, nicht von einem kritischen Throne herabgeworfen werden. Dieß giebt selbst richtigen Urtheilen jenen leicht widerwärtigen Ausdruck der Hochnasigkeit, der sie zugleich der wenig geahnten Gefahr der Lächerlichkeit aussetzt. Das Talent, leidlich zu kritisiren, liegt, um mit den Grenzboten zu sprechen, so gut, wie das „zu instrumentiren", in der Luft und unsere durchgebildete Sprache hilft nicht blos dichten, sie hilft auch kritisiren. Es findet sich, wie in den großen Magazinen für Jeden schnell Etwas mehr oder weniger Passendes, worin man ihn in der nächsten Nummer dem Publikum präsentiren kann, und aus den großen Vorräthen ästhetischer Gesichtspunkte, die unsere Nation aufgespeichert hat, lassen sich schnell einige Pointen zurichten. Diese — handwerksmäßige — Schnellfertigkeit verbunden mit dem handwerksmäßigen Hochmuthe charakterisirt nur zu oft unsere kritischen Anstalten — und den gedachten Artikel.

Wir verargen ihm nicht eine gewisse Keckheit des Urtheils und verlangen von einem Journale keine Abhandlungen, wir gestehen ihm daß Recht, sich in Allem gegen Wagner zu erklären, sehr gern zu — woher er aber das Recht nimmt, ein so ernstliches Streben von oben herunter zurechtzuweisen und einer Erscheinung gegenüber süffisant zu sein, die er in ihrer ganzen Breite doch nur sehr fragmentarisch beleuchten kann, haben wir am wenigsten aus seinem Inhalt zu entnehmen gewußt. Derselbe ist nur ein Beispiel, wie man — die Prämissen zugegeben — fast in allen Einzelnheiten Recht und im Ganzen doch ebenso entschieden Unrecht haben kann.

Wir setzen diesen Inhalt hier als bekannt voraus. Was über die Schwächen des Buches als Dichtung gesagt ist, ist von dem Standpunkte aus, den sich der Kritiker giebt, meist richtig. Dieser Standpunkt selbst ist aber, wie schon früher in diesen Blättern hervorgehoben ist, kein haltbarer. Es ist eben übersehen, daß die Dichtung für die musikalische Behandlung geschrieben ist und daß durch diese der poetischen Verarbeitung des Stoffes nothwendig Schranken gesetzt werden, die Wagner in seiner Theorie freilich nicht als solche gelten lassen will, die aber ein so erleuchteter Kritiker nicht hätte übersehen sollen.

Es wird getadelt, daß die Momente, die im Tannhäuser und um ihn kämpfen, neben einander bleiben, daß sie sich nicht in ihm vermitteln — die Musik vermag aber den sittlichen Conflikt nur anzudeuten, nicht zu lösen, sie kann die Gegensätze nur einander gegenüberstellen, nicht aber in dialectischen Fluß bringen, wie dieß in der Macht der Poesie steht. Der musikalische Ausdruck ist seiner Natur nach immer ein ganzer, er leitet zu allen Gegensätzen über, hat sie aber nicht in sich — die Empfindung nimmt dieselben als unmittelbar gegebene hin und zerhaut schließlich den Knoten mit dem Schwerte. Die Freiheit erscheint stets nur in den Schranken des Affects, das Böse wird hier zum Dämonischen, die Helden nehmen das Air verkappter Engel an — die Motivirung des Zusammenhangs im Ganzen und Großen wird nothwendig fragmentarisch. Die Kraft der musikalischen Darstellung liegt dagegen im Detail. Man muß die einzelne Figur immer von vorne herein als eine ziemlich fertige hinnehmen: die Bewegung innerhalb der angenommenen Schranken vermag wieder keine andere Kunst mit gleicher Energie, mit gleich feinen und in sich vermittelten Nüancen wiederzugeben. Die aufgestellten Rügen treffen so jede musikalische Charakterzeichnung, soweit es sich nicht um harmlose, in sich geschlossene, friedsame Individualitäten handelt. Man mag hiernach das Feld der Oper beschränkt nennen, behaupten, das Sujet des Tannhäuser überschreite diese Grenzen — die poetisch-musikalische Behandlung dieses Stoffes einmal zugegeben, darf man sie nur mit dem Maaße messen, das ihrem — allerdings beschränkten — Wesen entspricht.

Demgemäß sind auch die meisten einzelnen Ausstellungen nicht begründet. Der Aufschrei des Tannhäusers: „Mein Heil ruht in Maria", wie sollte er in der gegebenen Situation motivirt werden? Mit der Breite, die der musikalische Ausdruck verlangt? Gewiß nicht — nun, so nehme man ihn hier gerade als einen äußerst problematischen. Es ist keine sittliche

Regeneration, die in diesem Momente in Tannhäuser vorgeht, es ist jenes Zerhauen des Knotens. Gequält durch den Conflict, wirft er sich einer Macht in die Arme, die den Spuk, der ihn plagt, zu nichte macht, wie ein gequälter Mensch ohne dialektische Vermittelung zum Gebet seine Zuflucht nimmt oder in der Angst seines Herzens ein Kreuz umklammert. Ebenso ist es sehr leicht, eine Venus ohne Affect, ohne persönliche Betheiligung bei ihrem verderblichen Werke zu verlangen, und es ist gar nicht zu bestreiten, daß eine solche Auffassung die tiefere ist — es ist nur eine Unmöglichkeit für die Musik, eine affectlose Figur zu zeichnen; die Kälte, die den Schein des Feuers hat, ist für sie eine unlösbare Aufgabe. Es kann höchstens durch die Darstellerin nach dieser Seite hin eine Andeutung gegeben werden und grade hierin wird sie der Mangel an individueller Charakteristik, den die Grenzboten mit Recht hervorheben, nur unterstützen. Wie sie ihre Auffassung dieser Figur mit dem Anspruch individuellen Lebens vereinigen wollen, vermag ich nicht abzusehen, haben sie sich selbst klar zu machen auch wohl nicht der Mühe werth geachtet. —

Daß fast alle Figuren mehr in allgemeinen Umrissen gehalten, nicht prägnant individualisirt sind, ist ebenfalls richtig, nur dürfte dieser Mangel im Stoffe begründet sein. Solche phantastische mährchenhafte Vorwürfe lassen nur typische Charaktere, eine mehr epische und an leidenschaftlichen Stellen rhetorische Behandlung zu. Göthe's Faust, dem man eine poetische Berechtigung nicht absprechen wird, ist auch nicht mit der Schärfe umrissen, die dem Dichter bei anderen Stoffen zu Gebote stand. Die Wahl des Stoffes deckt hier also glücklich einen Mangel in Wagners künstlerischer Befähigung — denn daß ein solcher vorhanden, soll hier nicht geleugnet werden. Er kommt namentlich in den weiblichen Figuren zu Tage, die entschieden an Monotonie leiden. Wagner's durch und durch männliche Natur scheint es ihn unmöglich zu machen, das weibliche Wesen anders, als in der Form der Schwäche, in einer abstracten Reinheit zu fassen. Für die Elisabeth löst aber das Willenlose der ganzen Figur gerade das Räthsel, woran sich der Grenzbotenkritiker vergeblich den Kopf zerbricht. Weil keine entwickelte, zum Bewußtsein durchgebildete Weiblichkeit dargestellt ist, kann es wenig Wunder nehmen, daß sie unfrei an jene dämonische Natur gebannt ist. Die Liebe muß man sich übrigens von jedem Dichter octroyiren lassen. Ich möchte den Redner hören, der einen hartnäckigen Kritiker überzeugen könnte, daß ein Held für seine Dame wirklich unwiderstehlich sein müsse, daß er einen nachweisbaren Anspruch auf ihre Gunst habe. — Jener Zweifel ist sehr bezeichnend für diese Art der Kritik: sie bringt es zu keiner unbefangenen Auffassung, der ersten Voraussetzung des Urtheils, weil sie mit einem fertigen Schema an die Dinge heran tritt. Das kritische Bewußtsein in diesem Sinne stellt die Frische der Auffassung in Frage und der Mangel an dieser macht den Werth des gewonnenen Urtheils wieder sehr zweifelhaft. Wie zur Production, so gehört auch zur Kritik Naivetät bei der ersten Conception.

Die obigen Bemerkungen über den Tannhäuser geben sich natürlich nicht als irgendwie erschöpfende, abschließende: sie sollen nur das Problematische der so sicher und prätentiös hingestellten Glossen der Grenzboten andeuten. Das Streben nach Wahrheit, das diese einmal beiläufig mit einer anerkennenden Phrase berühren, ist uns für jetzt die Hauptsache und man sollte denken, das wäre ein so ehrenhaftes, daß es etwas mehr in den Vordergrund zu stellen gewesen wäre. Der Referent der Grenzboten nennt Wagner einen geschickten Decorateur, der seine Gruppen effectvoll zu stellen vermöge, einen Künstler, der stark in den Details sei — er muß sich dasselbe zweideutige Lob von uns gefallen lassen. Wenn er aus seinen Raisonnements den Schluß zieht, der Tannhäuser sei eine Species der Pariser Decorationsoper, so hat er eben jenen specifischen Unterschied übersehen, der in der sittlichen Stellung Wagners zur Kunst im Vergleich mit Meyerbeer und Consorten besteht. Diese durchdringt die Wagner'sche Production, giebt ihr einheitlichen Charakter, wo die Pariser haltlos dastehen. Jener Ernst der Gestaltung, die Energie, womit der Verlauf zusammen-, alles Fremdartige fern gehalten wird, die Sicherheit der Bewegung nach dem gesteckten Ziele — das sind vielleicht Kleinigkeiten, die ein Kritiker als sich von selbst verstehende Voraussetzungen der Production nicht der Rede werth hält, die sich aber leider nur bei den größten und durchgebildetsten Geistern erweisen lassen und am wenigsten in der Gegenwart vorhanden oder gar in Paris zu haben sind. —

Es war für jetzt nur möglich, Wagners allgemeine Stellung zu charakterisiren, so einer näheren Entwicklung seiner Eigenthümlichkeit eine feste Basis zu geben. Die völlige Verschiedenheit des eingenommenen vom Wagner'schen Standpunkte wird hierbei jedem schon ersichtlich geworden sein, der seine Theorie näher kennt. Wollen Sie einer dissentirenden Stimme in Ihren Blättern ferner Raum gestatten, so wird eine nähere Begründung der abweichenden Ansicht und eine eingehendere Schilderung des Wagner'schen Schaffens versucht werden.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Joachim Raff, Op. 52. Nun ist es Herbst. Der Quell. Im Haine draußen. Drei Lieder von C. O. Sternau, für eine Singstimme mit Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. 17½ Sgr.

Diese für Mezzo-Sopran geschriebenen Lieder entsprechen nach allen Seiten hin den Anforderungen, welche man gegenwärtig nach dem Vorgange von Mendelssohn, Schumann und R. Franz an ein Lied zu stellen berechtigt ist. Raff weiß die dem Componisten zur Zeit zu Gebote stehenden materiellen Mittel zum Besten seiner künstlerischen Intentionen reichlich auszubeuten, ohne in Nachahmerei zu verfallen. Ebenso wie sich eine fest ausgeprägte Eigenthümlichkeit betreffs des geistigen Inhaltes in diesen Liedern ausspricht, geht er auch bei Handhabung der äußeren Mittel seinen eigenen Weg. Der Geist der Gedichte ist vom Componisten richtig erfaßt und treffend wiedergegeben, die Declamation durchaus richtig und sinngemäß, ohne daß dem Fluß der Melodie dadurch Eintracht geschieht oder daß die Singstimme unsangbar würde. Man sieht, Raff versteht für die menschliche Stimme zu schreiben. Die Pianoforte-Begleitung ist geistreich behandelt, jedoch zum Theil nicht leicht, die Modulationen oft originell und doch fern von Gesuchtsein. Die Lieder verlangen einen künstlerisch durchgebildeten Sänger, denn wenn auch die Singstimme wenig oder gar keine technischen Schwierigkeiten darbietet, so ist doch die richtige Auffassung nur einem solchen möglich.

Gustav Flügel, Du wundersüßes Kind. Lied von C. O. Sternau, für eine Singstimme mit Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ueber den Text dieses Liedes hat sich Julius Schäffer bei Gelegenheit einer Besprechung der Lieder von Fr. Lux Op. 6 (s. vor. Band Nr. 16) nicht sehr günstig ausgesprochen. Theilen wir nun auch hierin nicht in allen Punkten die Ansicht des genannten Referenten, so ist doch nicht zu leugnen, daß das Sternau'sche Gedicht ein wenig sehr sinnlich ist, daß es zuweilen sogar an das Unzarte streift, namentlich der Schluß desselben, den allerdings eine feinfühlende Jungfrau nicht ohne Erröthen hören wird. Die Wahl dieses Gedichtes zur Composition ist also nicht gut zu billigen. Flügel wußte jedoch durch seine Musik diese Mängel des Textes möglichst zu verdecken; sie ist zart und sinnig. Der Gesang, einfach und fließend gehalten, wird durch eine interessante Begleitung gehoben, welche die durch die Worte geschilderten Gefühle in allerdings idealerer Auffassung musikalisch interpretirt. Bei all diesen Vorzügen beeinträchtigt jedoch ein öfter vorkommendes unnatürliches Dehnen einzelner Sylben den Totaleindruck, wie z. B.:



Durch dergleichen Stellen wird ein Gesang selbst bei lebhaftem Tempo leicht schleppend, abgesehen davon, daß die Declamation zuweilen nicht ganz sinngemäß ist.

W. Baumgartner, Op. 4. Sechs kleine Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Zürich, P. J. Fries. Pr. 17½ Ngr.

Hermann Linke, Op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Halle, Karmrodt. Pr. 20 Sgr.

Die Wahl der Texte bei den Baumgartner'schen Liedern beweist schon, daß es dem Componisten darum zu thun war, in sämmtlichen in diesem Hefte enthaltenen Gesängen dieselbe Seelenstimmung zu zeichnen. Es ist ihm dies musikalisch sehr wohl gelungen und er hat es verstanden, dabei Monotonie zu vermeiden. Ein zartes, inniges Liebesgefühl ist der rothe Faden, der sich durch diese Lieder zieht. Es spricht sich dieses unmittelbar aus in Nr. 1: Maria von Novalis, Nr. 4: Abschied von Matzerath, Nr. 5: „Wenn die Sonne lieblich schiene" von Eichendorff und Nr. 6: „Ich wohn' in meiner Liebsten Brust" von Rückert — mittelbar in Nr. 2. „An die Natur" von G. Keller und in Nr. 3. „Das Veilchen" von Hoffmann v. Fallersleben. Die Behandlung der Singstimme wie des Instrumentes ist der Bezeichnung „kleine Lieder" entsprechend. Erstere ist leicht und natürlich gehalten, die Begleitung ist einfach — wenn auch nicht immer leicht — und interessant. Die Bezeichnung der Stellen, wo der Sänger Athem zu holen hat, durch Commata erscheint in sofern überflüssig, als diese Lieder keine Etüden sind, Sänger aber, welche fähig sind

dieselben zu singen, von selbst recht wohl wissen werden, wann und wie sie Athem zu holen haben.

Die sechs Lieder von Hermann Linke (Robert Franz gewidmet) sind ein erstes Werk, zu dem wir dem Componisten Glück wünschen können. Man findet hier ein Fertigsein, ein so bestimmtes Wollen und Können, wie nicht allzuhäufig bei einem Op. 1. Der Componist hat bei entschiedenem Talent die äußeren Mittel vollständig in der Gewalt und vermag so Gestaltungen zu schaffen, die uns reif und mit klarem Bewußtsein von dem, was sie wollen, entgegentreten. Die Grundstimmung in diesen Liedern ist eine kindliche, keusche und herzliche mit einem zarten Anhauch von Religiosität. Dem gemäß halten sie sich in den Grenzen der einfachen Liedform und nur das sechste — „Die Lilien glüh'n in Düften" von Geibel — hat eine etwas buntere Begleitung, die jedoch durch den Sinn der Texteswerte wohl motivirt erscheint. Ebenso wie diese sind auch die übrigen Lieder — „Christkindlein" von Heinrich Knauft, „Ach Gott, wie thut doch Scheiden" (Volkslied) — „Nun ist der Tag geschieden" von Geibel, „Seliger Ausgang" von J. Sturm und „In meinem Garten die Nelken" von Geibel — sämmtlich in jener einfachen Form gehalten, sowohl die Singstimme, als auch die fast durchgehend interessante Begleitung mit großer Sachkenntniß gesetzt. Wenn wir etwas zu erinnern hätten, so wären es die Textwiederholungen in der Mitte des dritten Liedes, während sich gegen die Wiederholung der Worte am Schlusse desselben nichts sagen läßt.

Fr. Kühmstedt, Op. 35. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Vierte Sammlung der Lieder.) — Erfurt, Körner. Pr. 17½ Sgr.

Bei diesen durchaus formgerecht und musikalisch gediegen und geistvoll durchgearbeiteten sechs Liedern ist vorzüglich die Frische der Ideen hervorzuheben. Wie es bei der einfachen Liedform erforderlich, sind diese Ideen eindringlich und leicht faßlich, halten sich ebenso fern von aller Gesangskünstelei und jenem widerwärtigen falschen Pathos, wie von der oft übel angebrachten gesuchten Geistreichigkeit, in welche letztere zuweilen Talente mit übrigens anerkennenswerthem Streben verfallen. Die Singstimme ist in diesen Liedern gesangemäßig gehalten, bei der Begleitung sind die Mittel, welche gründliche harmonische Kenntnisse und die moderne Technik an die Hand geben, so weit benutzt, als es hier am Orte ist. Man stößt hier nicht auf Gemeinplätze und schon oft Dagewesenes. Diese sechs Lieder haben sämmtlich einen zarten lyrischen Charakter, der in den Texten seine Berechtigung findet, nicht aber mit jener krankhaften Sentimentalität zu verwechseln ist, zu der weniger begabte und durchgebildete Componisten durch ähnliche Gedichte leicht verleitet werden. Die Lieder selbst heißen: „Es muß was Wunderbares sein" und „Du Tropfen Thau" von Redwitz, „Abschied" und „An einen Vogel im Käfig" von Louise Mai, „Zwiegesang" von Reinick und „Die Grasmücke" von H. Jäger.

F. G.

Aus Berlin.

Herr Redacteur!

Indem ich Ihrem Wunsche, Ihnen einen Bericht über die verflossene Wintersaison zu liefern, nachkomme, erlaube ich mir vor Allem zu bemerken, daß ich bei der unendlichen Menge von musikalischen Genüssen, wenn ich nur einigermaßen die von Ihnen bestimmten Grenzen einhalten will, auf Einzelheiten unmöglich eingehen kann. Was ich Ihnen liefere, ist Nichts, als eine gedrängte Uebersicht über die wichtigsten Erscheinungen der Berliner Concertwelt, und muß ich es der Phantasie der Leser überlassen, sich daraus ein Bild von dem hiesigen Musiktreiben zusammenzustellen. Zudem habe ich mich über die Bedeutung einiger der hervorragendsten Musik-Institute schon in einem früheren Artikel ausgelassen, auf den ich hier einfach verweise.

Die Symphonie-Soiréen der Königl. Kapelle hatten durchaus dieselbe Physiognomie, wie in früheren Jahren: — in den üblichen neun Soiréen hörte das übliche Publikum die üblichen Sachen. Haydn'sche, Mozart'sche, Beethoven'sche, Mendelssohn'sche Symphonien, Gluck'sche, Mozart'sche, Cherubini'sche, Beethoven'sche, Mendelssohn'sche und vor allen Dingen Weber'sche Ouvertüren: — das ist und bleibt der Kreis, in welchem sich die königliche Kapelle bewegt. Von neueren Sachen kamen nur drei zur Aufführung, nämlich Gade's „Nachklänge aus Ossian", die Preissymphonie von Rich. Würst und eine neue Symphonie in H-Moll von Ulrich, einem hier lebenden jungen Componisten. Das neuen Werken sonst so abgeneigte Publikum spendete beiden Symphonien, namentlich aber der letztgenannten, lebhaften Beifall — freilich fehlte es auch nicht an Stimmen, die sich indignirend über deren Aufführung und Erfolg äußerten, wie es denn gerade in der Hauptstadt noch Philisterseelen genug giebt, die in Haydn den Gipfelpunkt musikalischer Schöpfungskraft und von da ab Nichts als Verfall und Verirrung erblicken. Daß die Direction der Symphonieconcerte jenen Stimmen nur zu sehr Gehör giebt und mit eiserner Consequenz die

Werke von Schubert, Schumann, Gade, Berlioz u. A. zu ignoriren fortfährt, habe ich schon früher geäußert. Ich will diesmal keinen Stein auf sie werfen, weil ich zugestehen muß, daß die Kapelle, durch Opern, Ballete und andere Concerte über die Maßen in Anspruch genommen, an gründliches Einstudiren neuer Werke nicht wohl denken konnte.

Die Concerte des Domchors finden ein immer steigendes Interesse und werden wohl einen bleibenden Platz unter den regelmäßigen Musikaufführungen einnehmen. In dieser Saison hörten wir italienische und deutsche Kirchencompositionen verstorbener Meister theils a capella, theils mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Außer den Namen Palestrina, Orlandus Lassus, Caldara, Lotti, Bach, Mozart, B. Klein u. A. war Mendelssohn-Bartholdy stark vertreten. Unter größeren Sachen ist das Misericordias Domini und das Requiem von Mozart zu erwähnen. Am schönsten bewährte sich der Domchor im Vortrage von Chören ohne Begleitung, während einem, wenn auch schwachen, Orchester gegenüber die Knabenstimmen ihrer geringen Intensität wegen sich nicht bemerkbar machten.

Die Aufführungen der Singakademie waren: Paulus, Messias, Jahreszeiten, Tod Jesu und Matthäus-Passion von Bach. Unter der Leitung des neu erwählten Directors Grell machte sich eine größere Präcision in den Chörrn bemerkbar, während Soli und Orchester gewöhnlich Manches zu wünschen übrig ließen.

Neben diesen drei Instituten ist seit dem vorigen Winter noch ein viertes entstanden: — der „Frauen-Verein zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung" veranstaltete nämlich ebenfalls vier Concerte, die hinsichtlich des Programms und der Leistungen zu den vorzüglichsten gehören, die hier geboten werden. Die Kräfte, welche in diesen Concerten mitwirken, werden durch den Vorstand des Vereins besonders dazu eingeladen, und da der Zweck der Aufführungen ein wohlthätiger ist, der Verein außerdem sehr hoher Protection sich erfreut, so lassen sich die ersten Kräfte Berlins gern bereit finden. Die Chorsachen wurden theils vom Stern'schen Verein, theils vom Domchor gesungen. Gesangsvorträge übernahmen die ersten Sängerinnen der königl. Oper, Instrumental-Soli Hr. Otto Goldschmidt (G-Moll Concert von Mendelssohn) und Hr. Kapellmstr. Taubert (Es-Dur Trio von Hummel), und was sonst gerade von Kunstgrößen in Berlin anwesend war (z. B. die Gebrüder Müller), wurden zur Mitwirkung herangezogen.

Der Stern'sche Gesangverein, über dessen Concert ich Anfangs dieses Jahres ausführlicher berichtet habe, hat es bei dem einen bewenden lassen — ich weiß nicht genau, welche Umstände die Absicht, mindestens noch zwei solche Concerte zu geben, vereitelt haben. Seitdem haben nur innerhalb des Vereins selber zwei Aufführungen am Clavier stattgefunden. Die erste brachte den achtstimmigen Psalm von Mendelssohn: „Warum toben die Heiden", den Gesang der Geister über dem Wasser von Hiller und Comala von Gade, die zweite Chöre und Soli aus der Wüste von Fél. David, so wie aus Idomeneo von Mozart und den ersten Theil von Schumann's Paradies und Peri. —

In meinem früheren Berichte hatte ich versprochen, einen besonderen Artikel über Kammermusik zu schreiben. Wichtigere Arbeiten verhindern mich jetzt daran, weshalb ich das Nöthigste hier folgen lasse:

Wie in früheren Jahren, so veranstalteten auch in diesem Winter die HH. Zimmermann, Ronneburger, Richter und Espenhahn sechs Quartett-Soiréen im kleinen (Cäcilien-) Saale der Singakademie. Nach der kleinen aber treuen Schaar der Zuhörer zu urtheilen, sollte man fast meinen, daß diese Gattung Musik in Berlin wenig Anhänger zähle, und in der That ließe sich die geringe Theilnahme an diesen durch höchst gediegene Leistungen sich auszeichnenden Versammlungen schwer erklären, wenn es nicht viele Privatkreise gäbe, in denen Streichquartette gespielt werden (ich nenne hier beispielsweise die Quartettversammlungen, welche alle vierzehn Tage bei Hrn. Kammermusikus Hahnemann stattfinden). Die Soiréen der HH. Zimmermann ꝛc. zeichneten sich diesmal dadurch aus, daß in ihnen außer den bekannten Meisterwerken unserer Musikheroen auch zwei von den allerletzten Quartetten Beethoven's (in B-Dur und A-Moll) zur Aufführung gelangten.

Die Zahl der Trio-Soiréen der HH. Löschhorn und Gebr. Stahlknecht, sonst sechs, wurde diesmal auf vier reducirt, weil die Herren eine Kunstreise nach Petersburg unternahmen, woselbst sie neueren Berichten zu Folge lebhaften Enthusiasmus erregen. Hier in Berlin ist das Interesse für diese Soiréen stets im Wachsen begriffen gewesen, was sich schon aus dem Umstande ergiebt, daß sie aus dem sonst für diese Gattung Musik sehr günstigen Locale des Hôtel de Russie in den ungünstigeren aber größeren Saal von Mäder verlegt werden mußten. Die Programme umfaßten die ganze Trio-Literatur von Haydn bis auf die allerneueste Zeit, und die Ausführung glänzte durch Correctheit und Solidität. —

Seit dem vorigen Winter veranstalten auch die HH. Seidel (Pianist) und Grünwald (Violinist) Soiréen für Kammermusik im Saale des Englischen Hauses, welche ebenfalls sehr rege Theilnahme finden. Der Vorzug dieser Soiréen besteht darin, daß

sie sich nicht auf einen einzelnen Zweig der Kammermusik beschränken, sondern aus verschiedenen Arten derselben die Nummern der Programme ausgewählt werden, zwischen welche dann wieder einzelne Gesangsvorträge eingeschoben werden. Auf diese Weise wird die Monotonie, welche in den Quartett- und Trio-Soiréen so sehr ermüdet, vermieden. Die hervorragendsten Nummern der diesjährigen vier Soiréen waren: D-Dur und (kleine) A-Moll Sonate für Piano und Violine von Beethoven, Septuor von demselben, Quintett von Rob. Schumann, endlich zwei Novitäten: ein Streichquartett in A-Moll von Rich. Würst und ein Claviertrio von Hugo Seidel. Die Ausführung der Compositionen ist in diesen Soiréen stets untadelhaft, und namentlich wetteifern die HH. Seidel und Grünwald in Correctheit und Eleganz des Vortrags mit einander. —

Auch der Tonkünstlerverein hat in diesem Winter angefangen öffentliche Concerte zu veranstalten, und zwar durchaus nach dem Zuschnitte der Seidel-Grünwald'schen Soiréen. Doch erreichten sie lange nicht das Interesse dieser letzteren, weil sich in ihnen noch die einseitig virtuose Richtung geltend machte. So kam unter Anderem ein Solo für Contrabaß zur Aufführung, welches wohl die wunderbare Kunstfertigkeit des Kammermus. Teetz bekundete, sonst aber als Carricatur geradezu lächerlich erschien. Neuerdings scheint die Tendenz vorzuwalten, Manuscripte von Mitgliedern des Vereins zu Gehör zu bringen; wenigstens hörten wir in der letzten Versammlung zwei solche Werke, nämlich ein Streichquintett von dem Violoncellisten Wohlers und ein Sextuor von Floboard Geyer. —

Berlin zählt eine ziemliche Anzahl kleinerer Gesangsvereine, welche alle von Zeit zu Zeit öffentliche Aufführungen veranstalten. Unter diesen will ich hier nur das Concert nennen, welches Hr. Teschner kürzlich gegeben hat, und welches von der vorzüglichen Methode dieses Gesanglehrers das glänzendste Zeugniß ablegte.

Von durchreisenden Künstlern sind vorzugsweise die Gebrüder Müller zu erwähnen, welche im Hôtel de Russie drei Quartettabende veranstalteten. Schubert's neu aufgefundenes G-Dur Quartett, dessen D-Moll Quartett und Beethoven's E-Moll Quartett bildeten die Glanzpunkte. Bei Gelegenheit des neuen Schubert'schen Quartetts hat die hiesige Tageskritik einmal wieder ihre ganze Rathlosigkeit neuen Erscheinungen gegenüber an den Tag gelegt. Wo für sie die Autorität aufhört, da fängt sie an zu faseln.

Soll ich Ihnen von der Milanollo schreiben? Der Erfolg, den diese Künstlerin hier gehabt hat, gehört zu den fabelhaften, unbegreiflichen Dingen. Nachdem sie im vorigen Sommer im Kroll'schen Locale sich hatte hören lassen, ohne auch nur den geringsten Eindruck zu hinterlassen; nachdem sie ein Concert in der Singakademie gar nicht zu Stande gebracht, ist es ihr gelungen, vierzehn Mal das große Opernhaus zu füllen und einen Enthusiasmus zu erregen, der seit den Zeiten der Jenny Lind unerhört ist und neuerdings nur von dem für die Pepita oder für das „Tischrücken" überboten worden ist. Nach dem Woher und Warum dieses „Milanollo-Schwindels" zu forschen, möchte eine vergebliche Arbeit sein. Es war eine allgemeine Epidemie, deren unbekannte Ursachen in der Luft lagen, und von der selbst die Gesundesten angesteckt wurden. So viel steht fest, daß ein Kritiker in der Verlegenheit, was er über die Künstlerin sagen sollte, sich mit dem glücklichen Einfall half, in ihren Compositionen (welche um Nichts besser und schlechter sind, als gewöhnliche Fabrikwaare) Seufzer und Thränen über die hingeschiedene Schwester zu vernehmen, und daß die für dergleichen Sentimentalitäten nur allzu empfängliche Berliner Welt sich beeilte, diesen ewigen Schmerz sich vorweinen zu lassen. So anmaßend unser Publikum auf der einen Seite ist, so naiv ist es auf der anderen, und läßt sich nur allzu leicht von der Kritik ein X für ein U machen. Zur Ehre der Kritiker aber ist anzunehmen, daß sie sich nur künstlich in den phrasendrehenden Enthusiasmus hineinschwindelten — sonst müßte man an ihrem Verstande bescheidene Zweifel hegen. —

Zur Zeit, wo ich dieses schreibe, haben die Concerte noch keineswegeś aufgehört, vielmehr finden wöchentlich deren mehrere statt. Jetzt ist der Violinvirtuose Singer hier, welcher zehn Milanollo's und noch Etwas mehr in sich vereinigt — aber er hat keine hingeschiedene Schwester und keinen speculirenden Vater und deßhalb dem Publikum gegenüber einen schwereren Stand. Er veranstaltete kurz vor Ostern mit Frl. Marie Wieck eine Soirée und giebt gegenwärtig im Kroll'schen Locale Concerte, wo er neulich mit einem Concerte von Paganini ungeheuren Beifallssturm erregte. Marie Wieck hat eine sehr kühle Aufnahme gefunden — sie hat wohl nicht bedacht, daß mit dem Carneval von Venedig Eindruck zu machen nur besonders begabten Wunderkindern gelingt. —

Die Zustände unserer Oper sind so trostlos, daß ich sie lieber mit Stillschweigen übergehe — sie werden sich auch nicht eher bessern, als bis die Intendantur für eine vollständige Rekrutirung des Herrenpersonals gesorgt haben wird. Erwähnen will ich hier nur einer kleinen Novität: des einactigen Monodrama's „Kleopatra" von Kugler und Truhn, welches von der Kritik stiefmütterlich behandelt und vom

Publikum gleichgültig aufgenommen wurde, meiner Meinung nach ganz mit Unrecht, weil einerseits die Dichtung sich himmelweit über die gewöhnlichen Operntexte erhebt, andrerseits die Musik nichts weiter sein will, als der Interpret der Dichtung. Man hat getadelt, daß es in dem Stücke keine abgeschlossenen Arien giebt — und doch liegt darin gerade ein Vorzug. Man mag über Einzelheiten des musikalischen Ausdrucks, über Instrumentirung mit dem Componisten rechten, im Princip muß man ihm beipflichten und namentlich rühmend anerkennen, daß er überall den Intentionen des Dichters, nie einer willkührlichen Musikerlaune folgte. Die Mängel des Stückes und der Grund, warum es keinen Eindruck machte, liegen in der Natur des Monodrama's und des gewählten Sujets. Um die That der Kleopatra, ihren Selbstmord zu motiviren, genügte die Weigerung des Octavian, vor ihr persönlich zu erscheinen, nicht, es mußte die Erinnerung an Cäsar und Antonius mit hinein gezogen werden. Der Dichter thut dies nun freilich auf eine sehr geschickte Weise — das Stück wird aber dadurch zu gedehnt, namentlich in der ersten Hälfte, und gewinnt erst an Intresse, je mehr es sich dem entscheidenden Momente des Natternbisses nähert. Frl. Johanna Wagner, für welche das Stück geschrieben ist, löste ihre schwierige Aufgabe vollkommen. —

Daß die Aussichten auf die Aufführung der Wagner'schen Opern wiederum in weite Fernen gerückt sind, ist Ihnen bekannt. Auf die Länge wird man Wagner's Schöpfungen doch nicht ignoriren können, man wird sich endlich gezwungen fühlen, darauf zurück zu kommen; aber es möchte dann zu spät sein, die ungeheure Blamage, die man sich zugezogen, wieder auszuwischen.

Berlin, Ende April 1853.

Julius Schäffer.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Im April gab der rühmlichst bekannte Clarinettist Kotte in Dresden ein Concert, welches sich durch ein reichhaltiges und gewähltes Repertoire, sowie durch hervorragende Namen unter den Mitwirkenden auszeichnete. Leider war dies schon das vierte Clarinettconcert der Dresdner Saison! Die berühmte Streitfrage, ob Flöte oder Clarinette das langweiligste Soloinstrument sei, ist vom Dresdner Publikum hoffentlich nunmehr genügend practisch erwogen! —

Der Cölner Männergesangverein wird seine Reise nach London am 4ten Juni antreten, und am 7ten daselbst das erste Concert geben. Diese Zeitbestimmungen sind nach dem ausdrücklichen Wunsch der Königin Victoria getroffen worden.

Vor Kurzem fand in einem der angeseheneren Häuser Prags ein Privatconcert Statt, in welchem die vorzüglichste Schülerin Tomascheks, Frl. Eleonore Mensi, eine Ecloge (E-Moll) so wie Allegro capriccioso (E-Moll) desselben, ferner Scherzo von Beethoven und Notturno von Chopin, endlich auch eine Romanze eigener Composition vortrug. Hr. Stöger, ein hervorragendes Mitglied der Sophienakademie, unterstützte das Concert durch seine Gesangsvorträge.

Musikfeste, Aufführungen. Bei der feierlichen Bestattung des verstorbenen Großherzogs von Oldenburg ward in den Gewölben der großherzogl. Gruft eine vom dortigen Kapellmeister A. Pott eigens zu diesem Zwecke componirte Trauerhymne von mehr als 200 Sängern und einem entsprechenden Orchester aufgeführt. Die Ausführung war trefflich, der Eindruck, den das Werk machte, ein sehr günstiger. Der auch als Componist geschätzte Hr. A. Pott hat gegenwärtig eine zweite Symphonie unter der Feder. Seine erste hatte er im vorigen Winter in Prag mit vielem Beifall aufgeführt.

Vermischtes.

Vor Kurzem ward in München der Musikdirector Emmerling, Dirigent des größtentheils aus Arbeitern bestehenden Männergesangvereins „Neubavaria", von der Polizei „dieser seiner Thätigkeit wegen" ausgewiesen. Wenn Musikdirectoren ihrer Thätigkeit wegen von der Polizei ausgewiesen werden, so steht den unthätigen Musikdirectoren „dieser ihrer Unthätigkeit wegen" wahrscheinlich eine wohlverdiente Auszeichnung von Seiten der Polizei bevor. Wir sind im Stande, einige hierzu besonders taugliche Individuen nach München zu recommandiren!

Die Pariser Theater haben allen Grund, mit der neuen französischen Kaiserin zufrieden zu sein. Sie unterstützt die hervorragensten Theater feiner Weise in Form eines Abonnements. Die Kaiserin hat eine Loge in der großen Oper, eine in der italienischen Oper, eine im Theater Français, im Odéon, in der Opera comique und nun auch im Gymnase dramatique, das früher unter dem Patronat der Herzogin von Berry stand. Im Ganzen 6 Logen, für deren jede sie jährlich 10,000 Frcs. als Abonnementspreis festgesetzt hat. Das „Gymnase dramatique" hatte mit seinem Treppenbau (siehe Nr. 13 dieses Bandes) also richtig speculirt. Die neue Treppe wirft eine jährliche Rente von 10,000 Frcs. ab! Avis au lecteur! —

In Hamburg hält so eben Hr. Gustav Gottfried Weiß über „die Kunst des Gesanges als Erzieherin der Menschheit" Vorlesungen, die zahlreich besucht werden.

Die Rheinische Musikzeitung in der Schulprüfung.*)

Eine catechetische Uebung von Hoplit.

Es giebt eine gewisse Klasse von Individuen, die von Zeit zu Zeit ihre Abstrafung erhalten müssen, wenn es ihnen nicht zu wohl werden soll. Zu diesen Individuen gehört unzweifelhaft die „Rheinische Musikzeitung", deren Humor auf eine, vernünftige Staatsbürger beunruhigende Weise überhand zu nehmen droht. Nicht genug, daß sie sich untersteht, R. Wagner hofmeistern zu wollen; daß sie anfängt, witzig zu werden, und einen Stoppelverein zu gründen, um mit fremden Gedanken die hungrigen Spalten zu füllen und mit geborgtem Zeug die trostlosen Blößen zu decken: es fällt ihr sogar ein, aus dem Stegreif ehrliche Leute anzufallen, die sich **niemals** um sie gekümmert haben. —

Der Schlüssel zu diesen seltsamen Gelüsten, — die uns zu der Vermuthung führen könnten, daß die „Rheinische" mit einem vernünftigen Gedanken in guter Hoffnung sei — liegt in der traurigen Thatsache, daß unsern Theodor Uhlig der Tag zu früh ereilt hat, wo Niemand wirken kann; Uhlig war, getreu seiner kernhaften und ehrenfesten Natur unermüdlich, die Rheinische in ihre Schranken zu weisen oder lächerlich zu machen, wie es eben paßte. Er besaß göttliche Grobheit und deutsche Ausdauer genug, um die Sisyphus-Arbeit in dem modernen Journalisten-Tartarus durchzuführen. Nun aber Uhlig von dieser Erdenqual gnädig erlöst ist, glauben die kleinen Mäuse, freies Spiel zu haben. Es wird ihnen zu wohl, weil ihr Herr und Meister leider von hinnen ging.

Diesmal sind sie aber an den Unrechten gekommen! Sie sind auf's Glatteis gerathen, auf welchem wir sie denn zur Probe wollen tanzen lassen.

Die Rheinische Musikzeitung enthält in Nr. 142 einen Bericht aus Cöln, in welchem der Correspondent in folgende Expectorationen ausbrach: „Wenn man die fünfte Symphonie von Beethoven hört und kurz vorher von Hrn. Hoplit — (also einem Pentakosiomedimner, d. h. einem, der jährlich 500 Scheffel an musikalischer Weisheit einnimmt, — siehe „Böckh's Staatshaushalt der Athener)" — in der Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik belehrt worden ist, „daß die organisch gegliederte musikalische Entwickelung sich in Beethoven, Schumann, Berlioz und Wagner ausspricht": so wird Einem wirklich bei dieser Steigerung von Oben nach Unten für den Organismus der modernen Kritik bange. Denn, wenn Kauz und Eule so von ihrem Instinkt verlassen werden, daß sie sich an den Adler wagen, der sie mit einem gelinden Flügelschlag seiner gehobenen Schwingen todt schlägt, so hat sich offenbar die Natur verkehrt." — — — — — —

Es gehört keine geringe Ueberwindung dazu, mit der „Rheinischen" handgemein zu werden und sich dadurch, wenn auch nur scheinbar, auf gleiche Stufe mit ihr zu stellen. Auch ist es sonst nicht unsere Sache mit den kleinen Geistern uns abzugeben. Wir haben mit großen Geistern, die Nichts genirt, mit Riehl, dem Wohlbekannten, Krebs, u. s. w. schon genug zu thun, als daß wir Zeit und Lust fänden, mit der „Rheinischen" wieder Schulstudien zu machen. Ignorirt zu werden kann sie aber nicht vertragen, und darum macht sie sich auf alle Weise so lange bemerkbar, bis man, ihrer Kläfferei überdrüssig, ihr einen Seitenhieb versetzt. Sei es drum. Wenn es aber nicht sanft dabei hergeht, so denke sie nur: „Karnickel hat angefangen." —

Wir wollen zur Ergötzlichkeit unserer Leser den kleinen Schulknaben aus Cöln, der in Nr. 142 der Rheinischen uns mit Schneebällen geworfen hat, einmal in's Gebet nehmen und da sich doch einmal nicht anders mit ihm reden läßt, ihn katechisiren, um zu prüfen, ob er überhaupt nur mitreden darf und ob er zu Ostern in die höhere Klasse der „Rheinischen", unter die Leit-Artikler, eintreten darf.

Hoplit. Ein Wort mit diesem kundigen Thebaner: Was ist Dein Studium?

Kölner. Ich habe Nichts gelernt und Nichts vergessen.

Hoplit. So scheint es allerdings. Doch ist das jetzt Mode geworden. Aber sage mir lieber Junge, weißt Du vielleicht zufällig was Hoplit heißt?

Kölner. Hoplitēs, auf Griechisch Ὁπλίτης, ist ein Fluß bei Haliartus. Siehe Plutarch Lys. 29.

Hoplit. Es ist erstaunlich, was die Kinder jetzt Alles lernen! Aber ich habe Dich in starkem Verdacht, daß Du das aus Kraft's Real-Schullexicon abgeschrieben hast.

Kölner. (Heult).

Hoplit. Beruhige Dich, es paßt nicht. Um Deinen gelehrten Apparat zu vervollständigen, nimm Petri's Fremdwörterbuch zur Hand, da findest Du, daß Hoplit oder Hoplitēs ein geharnischter Fußkämpfer ist, und Hopletik (nicht zu verwechseln mit Homiletik) nach Krug in Leipzig „die Waffen- oder Bewaffnungslehre" bedeutet. Nun schlage noch

*) Anmerkung der Redaction. Zur richtigen Würdigung der obigen Polemik und zu unserer Rechtfertigung müssen wir bemerken, daß die „Rheinische Musikzeitung" fortfährt, uns in unpassender Weise anzugreifen, ohne daß wir uns irgend mit ihr zu schaffen machen. Mehr als einmal haben wir die Feindseligkeiten eingestellt, so als wir unseren ihr gewidmeten Kladderadatsch im vorigen Jahre aufhören ließen, und wenn die Rh. Mskztg. journalistischen Tact besessen hätte, wenn es ihr um würdigere Haltung zu thun gewesen wäre, würde sie diesen Wink verstanden und eine Art und Weise beseitigt haben, die, wie die Dinge gegenwärtig stehen, in den Journalen momentan wohl noch vorzukommen pflegt, auf die Dauer festgehalten aber von Jedem, der literarischen Anstand liebt, verabscheut werden muß. Unter diesen Umständen lesen wir die Rh. Mskztg. schon längst nicht mehr, und bekümmern uns nicht um Das, was sie sagt; nur durch zufällige Mittheilungen Befreundeter erfahren wir von ihr. — Der Erwiderung unseres sehr geschätzten Mitarbeiters, der, wie er selbst sagt, sich niemals um die Rh. Mskztg. gekümmert hat, dürfen wir die Aufnahme nicht versagen. Die Letztere empfängt gegenwärtig nur, was sie selbst durch ihre steten Angriffe hervorgerufen hat.

Schellers lateinisches Lexikon auf, da findest Du, daß Hoplitites nach Plinius (Historia naturalis) ein Schwerbewaffneter heißt. — Wie kommst Du aber auf die Pentakosiomedimner?

Kölner. Siehe Böckh's Staatshaushalt der Athener.

Hoplit. Höre, lieber Junge, ich habe Dich wieder in Verdacht, daß Du das Buch niemals in der Hand gehabt, sondern das Citat aus Deinem „Pape" abgeschrieben hast. Es ist sehr schlimm, wenn die Eltern ihren Kindern so theure Lexica kaufen, womit sie nachher groß thun. —

Uebrigens lerne erst citiren. Wenn man ein so dickes Werk wie das von Böckh anführt, so giebt man wenigstens den Band an, in welchem das Citat steht, nämlich Band II, Seite 29 und 30.

Weil Du das nicht gethan, hast Du Dich verrathen. Zur Strafe sollst Du eine Stunde nachbleiben und Nr. 142 der „Rheinischen" auswendig lernen.

Kölner. (Heult wieder).

Hoplit. Du hast als echter Kölner sehr nahe an's Wasser gebaut. Aber es kann Nichts helfen. Strafe muß sein. Unterdessen will ich Dich belehren, daß Du auch in Wachsmuth's Hellenischer Alterthumskunde, I, 479, und in Hermann's Griechischen Staatsalterthümern I. § 108 das Weitere über Pentakosiomedimner nachlesen kannst.

Kölner. Das brauche ich nicht erst zu lernen; ich weiß, daß ein Pentakosiomedimner jährlich 500 Scheffel an musikalischer Weisheit einnimmt.

Hoplit. Wenn er sie einnimmt, muß er wohl darnach im Verhältniß ausgesäet haben. Denn, hast Du im Pape recht gelesen, so wirst Du gefunden haben, daß ein *πενταχοσιομέδιμνος* fünfhundert Medimnen jährlicher Ernte an Getreide und andern Früchten vom eigenen Lande gewinnen mußte. Vom Rheinischen Stoppelfelde konnte er freilich Nichts einernten, denn dort sind weder Früchte, noch, wie Du zu sagen beliebst, musikalische Weisheit zu holen. Uebrigens scheinst Du gar nicht zu wissen, welche Schmeichelei Du mir gesagt hast. Nach Solons Classeneintheilung der athenischen Bürger — o, kundiger Thebaner! — gehörten die Pentakosiomedimner zur ersten attischen Schätzungsclasse und sie steuerten dem Staate jährlich ein Talent. — Dir würde es allerdings unmöglich sein, dem Staate ein Talent zu steuern, so wenig, als man Dich unter den attischen Salzhändlern suchen wird! Ich getraue mir zwar nicht, 500 Scheffel Weisheit zu verdauen, wohl aber, 500 Stück Kritiker von Deinem Kaliber alljährlich ohne Beschwerde zu verarbeiten. Das macht soviel als fünf Hekatomben, à 100 Stück. Dieses Opfer sei Apollon geweiht und Du machst heute den Anfang, weil Du mir gerade zuerst unter die Hände kommst! — Hast Du die „Rheinische" jetzt auswendig gelernt? —

Kölner. Ja. Ich will sie einmal hersagen.

Hoplit. Um Gotteswillen nicht! Ich glaube Dir auf's Wort, denn Du scheinst mir ein ehrlicher Kerl zu sein. — Wir können jetzt in unserm Examen fortfahren. Weißt Du, was organisch gegliedert heißt?

Kölner. Nein.

Hoplit. Wenn Dir Dein Kopf oder Dein Gehirn abhanden gekommen ist — glaubst Du dann noch organisch gegliedert zu sein?

Kölner. Ich weiß nicht.

Hoplit. Man kann das allerdings so genau nicht wissen, denn die gütige Natur kann Dich auch ohne Gehirn erschaffen haben. — Aber sage mir, wer war eher da, Du oder Dein Vater?

Kölner. Ich glaube mein Vater.

Hoplit. Und hat Dein Vater auch einen Vater gehabt?

Kölner. Wahrscheinlich.

Hoplit. Wenn nun Dein Vater auch klüger und geschickter als Du gewesen sein mag — was ich hoffe — und wenn Deine Kinder auch gescheuter als Du auf die Welt kommen — was ich wünsche — bist Du nicht trotzdem das Mittelglied zwischen Beiden?

Kölner. Ja.

Hoplit. Siehst Du, mein Sohn, insofern bist Du auch historisch berechtigt.

Kölner. (Freut sich).

Hoplit. Ich kann Dir zu Deiner Genugthuung sogar versichern, daß Du zur organischen Gliederung Deines Stammbaumes ein nothwendiger, integrirender Theil bist, und daß sich mithin in Deinem Großvater, Deinem Vater, Dir und Deinem Sprößling eine organisch gegliederte und historisch berechtigte Entwickelung ausspricht – was für eine Entwickelung, das mag freilich der Himmel wissen! — Aber nun kommt die Moral. Wer hat eher gelebt, Beethoven oder Schumann.

Kölner. Im Conversationslexikon steht, daß Beethoven früher gelebt hat und auch schon wieder gestorben ist.

Hoplit. Aber Berlioz und Wagner?

Kölner. Die leben noch, sowie auch Schumann.

Hoplit. Wer hat sich aber eher entwickelt, Berlioz, Wagner oder Schumann, und wer ist weiter gegangen?

Kölner. Das weiß ich nicht.

Hoplit. Das kannst Du auch nicht wissen, denn sonst wärst Du nicht Mitarbeiter an der „Rheinischen". Glaubst Du aber, daß Schumann und Berlioz gekommen wären, wenn Beethoven nicht war?

Kölner. (Schweigt).

Hoplit. Oder glaubst Du, daß Wagner das geworden wäre, was er ist, wenn Beethoven und Berlioz nicht vorangegangen wären?

Kölner. Die „Rheinische" hat aber gesagt, das wäre „eine Steigerung von Oben nach Unten".

Hoplit. Davon ist gar nicht die Rede gewesen, ob Schumann und Berlioz größer seien oder höher stehen, als Beethoven, sondern nur davon, wer sich aus dem Andern noth-

wendig entwickelt hat. Wenn Dein Sohn auch dümmer ist, als Du, und wenn Du wieder dümmer bist, als Dein Vater, wirst Du dennoch nicht läugnen können, daß Ihr Beide Euch durch den Vater entwickelt habt.

Kölner. Aber ich bin gar nicht dümmer als mein Vater! —

Hoplit. Ich bitte Dich, keine Familienangelegenheiten. Eine Steigerung scheint in Eurer Familie überhaupt viel Gefährliches zu haben. Was übrigens das „Oben und Unten" betrifft, so empfehle ich Dir die Theorie des praktischen Psychologen Boffard in Berlin, in welcher ungefähr derselbe tiefe Sinn liegt, als in Deinen Behauptungen. Der Boffard'sche „haarsträubende" Satz lautet: — — —

Kölner. (Recitirt) „der Mensch ist Oben — Streben; Unten — Leben; Vorn — Wollen; Hinten — Können".

Hoplit. Bravo! Man sieht, das leuchtet Dir ein. Ich überlasse es Dir, ob Du Oben oder Unten, Vorn oder Hinten — vorziehen willst. Wäre der Boffard'sche Satz übrigens richtig, so wäre von Oben nach Unten allerdings eine Steigerung, da Leben jedenfalls ein gesteigertes und erhöhtes Streben ist!

Kölner. Das verstehe ich nicht.

Hoplit. Dann mache Du einen Artikel für die „Rheinischen" daraus, mein Sohn; denn das ist der „Humor davon"! Wie kommst Du aber darauf, mich mit „Kauz und Eule' zu vergleichen.

Kölner. Weil das Nachtvögel sind, die Instinkt haben. —

Hoplit. Du scheinst leider keinen Instinkt zu besitzen, kannst ihn also auch nicht verlieren. — Die Eule war bekanntlich der Pallas Athene besonders geheiligt, und die hohe jungfräuliche Göttin ward auch Glaucöpis, das heißt die Eulenäugige genannt, mit Beziehung auf den Lichtblick der Eule in der Dämmerung und in Betracht, daß Minerva, als weise und besonnene Kriegsgöttin, eine hell- und scharfblickende war. Ich, als Hoplitës, diene eben der Pallas Athene und freue mich, daß Du mich als Eule ihr sogar heiligst. Du siehst, mein Junge, daß Deine Schimpfwörter für mich lauter Schmeicheleien sind. Wie schon Schiller sagt:

„Was kein Verstand der Verständigen sieht
Das findet in Einfalt ein Kölner Gemüth".

Was den Kauz betrifft, so weißt Du wohl, daß dieses Thier nach dem Volksglauben der Todtenvogel ist, der, wenn er will, auch die Mitarbeiter der „Rheinischen" zu Grabe singen kann. Das paßt also auch. — Kurz, Du bist ein prächtiger Junge und sollst eine Zuckerdüte haben. Du darfst in die höhere Classe der „Leit-Artikler" in der „Rheinischen" eintreten und ich will Deinem Vater sagen, daß Du Dir mit Deinem ritterlichen Angriff die ersten — Hosen verdient hast! — Jetzt kannst Du aber nach Hause gehen. Aber sei hübsch artig und — wirf die Leute nicht wieder mit Schneebällen!

Briefkasten.

Hr. A. S. in Frankfurt a. M. Ihren Vorschlag würden wir acceptiren, wenn nicht unterdeß ein neues für den Druck bestimmtes Schreiben des Hrn. F. G. eingegangen wäre. Dies ändert die Sachlage.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. **№ 21.** Den 20. Mai 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Kammer- und Hausmusik. — Aus Prag. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. C. Eschmann, Op. 14. Frühlingsblüthen. Acht kürzere und leichtere Phantasiestücke. — Cassel, bei Luckhardt. 1stes Heft, $22\frac{1}{2}$ Sgr. 2tes Heft, $17\frac{1}{2}$ Sgr. 3tes Heft, 15 Sgr.

Die vorliegenden Kleinigkeiten rubriciren sämmtlich in jene von Mendelssohn-Bartholdy und Schumann erzeugte Gattung der Ohne-Worte-Musik, worin zur Zeit alle jungen Musici sich gerne ein- und aussingen, welche sich aus diesen oder jenen Rücksichten nicht entschließen wollen oder können, ihren objectiven Musikgefühlen da Luft und Licht zu schaffen wo selbe — weil sie eben objectiv sind, oder doch dafür ausgegeben werden — hingehören. Das erste Stück singt den „Mond" an in einer Weise, in welcher man auch jeden andern beliebigen Gegenstand allernächster Natur apostrophiren könnte. Es ist in engster Liedform gehalten und macht sich, obgleich blos zwei Seiten lang, doch durch Curiosa wie die folgenden:





unangenehm auffällig. Nr. 2. „In der Nacht" ist viel zu lang für so unbedeutenden Inhalt. Man denke sich 72 Tacte, wovon 30 mit [Noten] anfangen, Ungeschicklichkeiten wie diese:



Wiederholung des zweiten Theiles zweimal in Es, woraus beide Male mit der äußerst naiven Phrase:



nach C-Moll zurückmodulirt wird; — billiger war die Transition nicht zu haben. Nr. 3: „Frühlingsliedchen". Etwas besser geformt als das vorige. Das dort so vorliebig eingeführte Nichts: [Noten] kömmt hier als [Noten] abermals als Hauptmotivglied vierzehn Male vor; übrigens ist dies Stückchen, welches „gemüthlich" und „gebunden" vorgetragen wer-

den soll ein wahres Model ungeschickter und holperiger Schreibart. Man überzeuge sich an folgendem Exempelchen:



Nr. 4. ohne Ueberschrift ist ein ziemlich langer und langweiliger lyrischer Erguß. Nach einem „sehr bewegten" Satze von 4 Seiten tritt ein improvisirtes Intermezzo „ruhiger, sehr innig" auf, worin der Componist wieder neun Male sein „inniges, ruhiges" zum Besten giebt, um dann ohne andere Vermittelung als drei nichtssagende Gedankenstriche sein „erstes Tempo", das heißt eine Reprise, aufzunehmen, welcher er wenigstens eine ordentliche Coda anzuhängen fleißig genug hätte sein sollen, da der jetzige Schluß gänzlich unbefriedigend wirkt. Nr. 5: „Landschaft". Nicht bedeutender als seine Vorgänger, das immergrüne erscheint hier als schlechtweg. Besser, auch vernünftiger gesetzt sind Nr. 6: „Lustiger Frühling überall" und Nr. 7 ohne Ueberschrift, welche uns andeuten soll, daß es ein Plätzchen giebt, wo die Lust des Frühlings nicht hingedrungen ist. Sind diese beiden Stücke auch eben so ärmlich geformt als die andern, so zeigen sie doch bei weitem mehr organisches Leben im Einzelnen und spielen sich ganz glatt ab. Nr. 8: „Durch Feld und Wald" verräth den talentvollen Tondichter, als welchen wir Hrn. Eschmann schon haben loben hören; das Stück klingt frisch und ist, obschon es der *sauberen* Ausführung ebenfalls Hindernisse bietet, doch im Ganzen geschickter stylisirt und notirt als die ersteren; das bewußte kömmt hier nur ein Dutzend Male vor.

Das Ensemble der acht Stücke ist in keiner Hinsicht ein glückliches zu nennen. Ihre Erfindung war das Werk kurzer Frist, und die Factur weißt da und dort noch die Nachlässigkeiten der Eilfertigkeit auf, womit die Sachen „gemacht" worden sind. Hr. Eschmann hat Talent, und was noch mehr ist, namentlich bei einem jungen Künstler, er hat Styl, wenn auch einen frühreifen und mehr aufgepfropften als von innen herausgetriebenen; man kann von ihm verlangen, daß er Besseres liefere. Manches wäre ihm zu sagen, und wenn wir einmal mehr Zeit haben, werden wir's gerne thun; für heute blos die Erinnerung, daß die stylistische Behandlung der Natur des Gedankens entsprechen muß. Niemand wird eine kleine briefliche Mittheilung im Tone einer Kanzelrede verabfassen. Dergleichen aber thut Hr. Eschmann, welcher seine kleinen oft niedlichen Gedanken auf den Stelzen eines Clavierstyles einhergehen läßt, der nur für Entwickelung großer Ideen in breiten Formen brauchbar ist. Man könnte noch ein Auge zudrücken, wenn er sich dieses Styles bei der 3ten oder 4ten Wiederholung eines Gedankens bedienen wollte; aber er fängt gleich damit an, und so bleibt ihm denn für seine Wiederholungen, — und er hat deren allenthalben viele — keine Steigerung; er wird — langweilig. Möge uns Hr. Eschmann recht bald Gelegenheit geben zu ersehen, daß er guten Rath anzunehmen und zu nutzen versteht.

J. Böie, 14tes Werk. Zerstreute Blätter. Zwölf Clavierstücke. 4 Hefte. — Altona, bei H. Böie.

Das 1ste Heft enthält: Redowa, Tändelei, Marsch, das 2te: Walzer, Nocturne, Mazurka, das 3te: Scherzo, Tarantelle, Mazurka, das 4te: Unruhe, Lied, Zwiegesang. Diese Stücke sind Erzeugnisse einer dilettantenhaft ausgebildeten Fähigkeit, welche bei nicht eben bedeutender Erfindung aller tieferen individuellen Entwickelung ermangelt. Dem Componisten schwebte bei Abfassung der einzelnen Sätze allemal ein Autor vor, welcher sich in betreffendem Genre vortheilhaft bemerklich gemacht hatte. Man wird daher abwechselnd an Mendelssohn, Chopin, sogar Schumann und — Lanner erinnert, ohne daß man Hrn. Böie darum nachsagen könnte, er hätte irgend einen jener Tonsetzer irgendwie verbaliter ausgeschrieben. Die Schreibart ist ziemlich claviermäßig mithin alles wohl spielbar, indessen wird für jeden Executanten und Zuhörer, der Anspruch auf Tiefe und Feinheit des Gefühls macht, Nichts dabei zu erholen sein. Hr. Böie muß sehr in sich gehen, und dabei mit allem Ernst und sorglichster Auswahl studiren, wenn er das werden soll, was er noch nicht ist — ein Künstler.

J. Böie, Op. 15. Zweiter Walzer. — Altona, bei H. Böie. Pr. 12½ Ngr.

Mit Ausnahme eines guten Einfalles auf S. 7, unbedeutend in der Erfindung und ziemlich schwierig für die Ausführung, sonst von demselben Kunstwerth als die vorgenannten Erzeugnisse desselben Componisten.

Louis Ehlert, Op. 17. Phantasie. — Berlin, bei Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

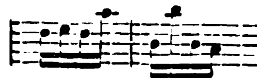
— — —, Op. 18. Clavierstücke zu vier Händen. Heft 1. — Ebend. Pr. 25 Sgr.

— — —, Op. 20. Lieder und Studien. Liefg. 1. Ebend. Pr. ⅚ Thlr.

Der Componist stellt sich in diesen Sachen als ein frommes Künstlernaturell dar, welchem es mit seinem Cultus streng ernst ist; er bethätigt den regsten Sinn für Schönes, noch mehr für Angenehmes, Zierliches, einen edlen Abscheu vor dem Gemeinen, zähes Ringen nach Eigenheit des Gedankens und des Ausdrucks, Sorgfalt in der Effectuirung, Verständniß des Clavierklanges und eine fast ängstliche Wähligkeit in den Feinheiten der instrumentalen Darstellung. Aber er ist krank; er leidet an einem Brustkrampf, welcher ihm den Athem versetzt. Anstatt seine Geliebte in großen, vollen, schönen Perioden anzusingen, wendet er sich an sie mit kurzathmigen Gedänklein von 1, 2—4 Tacten. Hinaus, Freund, aus der schnöden Atmosphäre der Berliner Sahara, auf eine hohe, grüne Alp; dort Herz und Lungen weit aufgemacht und voll frischer, gesunder Luft gesogen, dann die Fittige Ihrer Phantasie ausgebreitet, wie die Adler und Falken thun, welche Ihnen ob Häupten schweben, und hernach fluthe Ihnen aus gehobener Brust der wilde, klare, breite Strom des Gesanges wie der Gletscherkatarakt, der sich zu Ihren Füßen in unabsehbaren Strahlenbogen zur blühenden Flur hinabschwingt! — Doch, man muß ja recensiren. — Wir haben den Capitalfehler Ehlerts angedeutet, es liegt in der Dürftigkeit der Erfindung, welcher durch die Mache nicht aufgeholfen werden kann. Gleich die Phantasie Op. 17 liefert einen Beleg für unsere Ausstellung. Der einleitende Satz ergeht sich in lauter zweitactigen Rhythmen, bis zum Allegro molto, wo der Componist einen Anlauf mit dreimaliger Ausweitung des Motives:



nimmt, nach welchem man eine große breite Allegro-Phrase dieser Motivirung erwartet, allein auf ein ganz anderes viertactiges Thema stößt, welches in sehr ärmlicher Verarbeitung auf Passagen wie:



zusteuert und alsdann zu einem Mittelsatz ex abrupto führt, der in acht ganzen neuen Tacten (Tempo 1° Andate ⅜) besteht. Dies die ganze Exposition des Stückes, welche 3½ Seiten füllt; wenn ich hinzufüge, daß der Rest 4½ ausmacht, so wird man eine breitere Durchführung im Folgenden nicht erwarten, und mir ersparen, den Verlauf des Ganzen weiter zu verfolgen. — Die zwei vierhändigen Stücke sind von derselben mosaikartigen Structur, doch einheitlicher geformt, und wie sich von Ehlert nicht anders erwarten läßt, von zierlicher, netter Klangwirkung; dem zweiten Stücke möchten wir vor dem ersteren den Vorzug geben. — Von den Liedern und Studien enthält die vorliegende Lieferung vier Stücke. Nr. 1: „Einem Freunde" giebt den baaren Ehlert in der oben bedeuteten negativen Begränzung. Es ist „ruhig und fein" vorzutragen und behandelt eine Freundschaft, die nicht incommodirt, aber auch nicht incommodirt sein will. Ungleich besser ist Nr. 2: „Mit dem Strome". Hier hat Ehlert schon das Ungeheure gewagt; er hat Strümpflein und Stiefelein ausgezogen, die „Unaussprechlichen" aufgewickelt und ist bis an die Kniescheiben in den Kanal hineingewatet, hat auch im Uebermaß des Excesses ein paar Mal mit den Händen schüchtern im Wasser geplätschert. Nr. 3: „Elfenreigen" und Nr. 4: „Phantom" behandeln das Wesenlose, was das Wesen aller wesenlosen Musik ausmacht. Ersteres Stück figuraler Anlage bewegt sich glücklich in einem fein und nicht unangenehm prickelnden und kritzelnden Nichts. Das andere fängt nicht übel an. Man hofft wirklich auf das Entstehen einer Melodie, sieht sich aber sehr getäuscht; das Phantom verschwindet lange ehe es da gewesen ist, und man gewahrt nur die Leere, worin möglicherweise der angekündigte Schemen zur Erscheinung kommen könnte. Ehlert wollte dies Feld lieber an Lührs ablassen, der sich mit seinen „Mährchen" weit glücklicher darin bewegt. — Wir scheiden indeß von dem Componisten, an dem wir das traurige Amt eines Kritikers üben mußten, nicht ohne die besten Wünsche für einen baldigen kräftigen Aufschwung, dessen wir ihn so werth als fähig halten möchten.

F. W. Markull, Op. 20. Waldblumen. 2tes Heft. — Königsberg, bei Pfitzer u. Heilmann. Pr. 20 Sgr.

— — —, Op. 31. Spiele der Laune. Walzer,

Nocturno, Scherzo, Mazurka. Vier Bagatellen für das Pianoforte. — Königsberg, bei Pfitzer u. Heilmann. Pr. 20 Sgr.

Das erste Stück der „Waldblumen“ ist „Schilfblumen“ überschrieben. Es macht uns Freude, dem uns fast ganz unbekannten Componisten sagen zu können, wie sehr uns dasselbe sympathisch ist. In dem reizendem kleinen Tongemälde sieht man die beseelte Pflanze sinnend im ruhigen Wasser sich spiegeln. Die Blühende wiegt sich hin und her, ein leiser Seufzer wie Ahnung nahenden Sturmes entwindet sich ihr dann und wann, und wirklich, während sie in selbstgefälligem Traume sich vergißt, brauset dieser unaufhaltsam heran. Wie beugt und neigt sich die zarte Blume vor der gefährdenden Gewalt des Orcanes, der mächtiger stets über die Wasser einher zieht. Aber auf dem Gipfel des Rasens hält der Verderber ein. Die Blume ist unversehrt, sie erhebt das sinnende Köpfchen wieder und trocknet die Perlthränen ab, von den ihre Blätter glänzen. Man braucht nichts weniger als Phantast zu sein, um das Alles auf und zwischen Markull's Zeilen herauszufühlen. Die Darstellung ist im Ganzen geistvoll und dennoch sinnlich eindringlich. Wir haben nur weniges auszustellen: wir wünschten z. B. eine geschicktere Umschreibung auf Seite 4 und 5. Die vorhandene ist erst etwas holprig dann effectlos. Die ersten acht Tacte des energico verrathen den Orchestercomponisten, sie haben wenig Claviereffekt. Der ff Schluß auf Seite 8 italienisirt uns zu sehr. Dafür entschädigen wir uns mit manch' andern wesentlichen Schönheiten, worunter sich auch der Orgelpunct auf des Seite 6 angenehm bemerklich macht. — Nr. 2: „Schneeglöckchen“ ist uns etwas zu frostig, auch finden wir die Glockeneffecte hier wenig am Platze. Auch Nr. 3: „Sternblume“ zeigt sich des ersten Stückes nirgends würdig. Besser ist Nr. 4: „Vergißmeinnicht“. Schade daß von dem sehr schönen Anfang ab bis über die Mitte hinweg ein absteigender Klimax zum Vorschein kömmt, welcher durch den hübschen Abschluß kaum vergessen gemacht werden kann. Wovor wir Markull warnen müssen, ist der Hang nach Orgelpunctgestaltungen. Dann und wann, am rechten Orte angebracht macht sich eine solche recht gut, aber in den vorliegenden Stücken ist ein Gebrauch davon gemacht, der etwas zu calmirend wirkt. — Der „Walzer“ in den „Spielen der Laune“ ist sehr hübsch und graziös. Auch die erste Hälfte des Notturno ist recht gewählt und angenehm, aber der Mittelsatz etwas banal und langweilig, wir dürfen sagen: geschmacklos, und begreifen wirklich nicht, wie der Verfasser des voraufgehenden Walzers sich dergleichen entschlüpfen lassen konnte. Am „Scherzo“ wären die zwei ersten Theile nicht übel, aber sie sind wenig claviermäßig. Hr. Markull lasse sich dieselben für 4 Streichinstrumente ausschreiben, denn dafür sind sie concipirt, — und er wird die richtige Wirkung herausbekommen. Das Trio dieses kleinen Stückes ist wohl ganz claviermäßig aber sonst unbedeutend. Die Form des Ganzen ist jetzt veraltet und der Componist hätte besser gethan das Manuscript davon zu unterdrücken. Die „Mazurka“ hat einzelne gute Gedanken aufzuweisen; allein dieselben sind im Verhältniß zu der gewählten größeren Form zu kurzathmig; das Ganze zerfährt dadurch ohne einen bestimmten guten Eindruck hervorzubringen. — Sprechen wir vom Totaleindruck der Markull'schen Sachen, so gestehen wir gerne, daß er ein günstigerer ist, als der welchen wir allen oben angeführten Sachen, mit Ausnahme allenfalls von Nr. 8 der Eschmann'schen, zu danken haben. Will man andern Leuten, zünftigen oder Laien, Musik bieten, so genügt es nicht, daß man sich eines gewissen Gefühlsinhaltes bewußt sei und selbigen mit den Mitteln darlegen, deren man eben auf seiner individuellen Entwickelungsstufe gerade mächtig ist, sondern man muß auch bestrebt sein sich so auszudrücken, daß die Gefühle, deren Ausdruck man vermittelt, in Anderm wieder angeregt werden. Hierzu sind eine gewisse Ausbildung des Styles und ein gewisser stillschweigender Rapport zum Publikum unerläßlich. Diese hat Markull, und ist daher mehr Autor als seine oben besprochenen Vorgänger.

Julius Schäffer, Op. 2. Phantasie-Variationen. — Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 25 Ngr.

Unser Mitarbeiter erweist sich hier als Formalist bester Gattung. Kennten wir ihn auch nicht als hinlänglich kritisch begabt, um sich nicht selbst durch die Finger zu sehen, so hätten wir doch gleich im vorliegenden Hefte einen Beweis für seine bewußt erzeugende Phantasie. Die recipirte Form ist ganz im Sinne der trefflichen Lehren unseres Marr von individuellem und ideellem Gehalte durchdrungen und erfüllt. Das Thema $\frac{2}{4}$ Tact E-Moll ist concis und doch äußerst geräumig. Die zwei ersten Variationen behagen uns nicht sonderlich. Desto bedeutungsvoller tritt die schwunghafte dritte auf. In schönem Contraste folgen einander die zierliche vierte die feurig-strenge fünfte. Tiefgefühlt ist die sechste, welche alsbald in die bewegte siebente leitet, deren kräftiges Crescendo eigentlich die Schlußpointe bildet, während die letzte Variation mehr bestrebt ist im Sinne des ersten Ausgangspunktes zu schließen. Die Variationen sind im eigentlichen Verstande kleine Phantasiestücke über ein Thema, wie wir dergleichen neuerer

Zeit auch in den Impromptus von Schumann über ein Thema von Clara Wieck besitzen. Schäffer erweist sich als ein perfecter Harmonist und zugleich als ein genauer Kenner der Clavierklangfarben. Eben weil wir letzteres von ihm wissen, möchten wir ihm in seinem Interesse anrathen, seinen Clavierstyl etwas zu modificiren. Es ist uns ersichtlich, daß er aus seiner jetzigen Schreibart jene schönen mystischen Tinten zieht, worin die dritte und sechste Variation so reizend erglänzen; aber sie ist ihm im Wege, sobald er etwas machen will, wie es z. B. die vierte Variation sein sollte. Wir halten Schäffern für geschickt genug, daß er uns nicht etwa das Exempel Schumann's aus einer gewissen Periode entgegenhalte, das würde ihm und uns wenig helfen. Soll in den Vortrag ein wohlthuender Fluß kommen, so muß man sich der Vielstimmigkeit in homophonen wie polyphonen Massen blos bis auf einen gewissen Punkt bedienen. Was drüber ist, verhindert die Glätte des Vortrags, die Articulation und Deutlichkeit des Ausdrucks. Schäffer wird das am besten in der Beobachtung bestätigt finden, die er am Clavierfugensatze machen kann, wo immer die dreistimmigen Sätze am besten und saubersten ausgeführt werden können, weil die Finger da gerade ausreichen um dem Gange der Melodie mit allen Nuancirungen präcis folgen zu können. Ihm wird auch die Vorsicht gegen Ueberladung, womit unser Liszt bei Uebertragung der Bach'schen Pedalfugen für zwei Hände verfahren ist, nicht entgangen sein. In der Hoffnung meinen wohlgemeinten Tadel nicht übel aufgenommen zu sehen, grüße ich ihn herzlichst aus der Ferne.

Joachim Raff.

Aus Prag.

Am 22sten April 1853.

Ich habe Ihnen diesmal über eine Masse von Concerten zu berichten, die seit meinem letzten Briefe stattgefunden; denn unsere Concertsaison verlängert sich diesmal weit über Ostern hinaus, und gerade der bei Weitem interessantere Theil derselben fällt in diesen Abschnitt nach Ostern.

Von den drei Prüfungs-Concerten des Conservatoriums fanden wie gewöhnlich die ersten beiden zur Mittagszeit im Platteissaale, das dritte am Palmsonntage Abends im Theater Statt. Wir hörten darin außer den Solostücken verschiedener recht gut geschulter Eleven, von denen jedoch gerade nichts Außergewöhnliches zu berichten ist, eine Symphonie von Haydn in F, die Jagdsymphonie von Kittl und die zweite Symphonie von Beethoven; alle drei wurden brav executirt und beifällig aufgenommen; den vergleichsweise mindesten Erfolg hatte jedoch die letzte, was theils aus einigen Schwankungen der Violinen im ersten Satze, Unreinheiten der Hörner und vor Allem aus der nicht oft genug zu tadelnden Wahl des Locals zu erklären ist. Den schwächsten Theil des Ganzen bildeten wieder die Gesangsproductionen.

In dem Concerte für die Krombholz'sche Krankenbett-Stiftung, welches die HH. Medicinae Studiosi mit außerordentlichem pecuniären Erfolg im Theatersaale veranstalteten, spielte Laub das Mendelssohn'sche E-Moll Concert mit außerordentlicher Bravour und vollendeter Feinheit, doch nicht ganz mit der erforderlichen Innigkeit und mitunter in allzu präcipitirtem Tempo. Daß es ihm an glänzenden Ovationen, die sich auch in einer von ihm selbst später veranstalteten Matinée im Platteissaale wiederholten, nicht mangelte, versteht sich von selbst. (Ich vergaß zu bemerken, daß er auch in dem dritten Conservatoriums-Concerte mit einem Bazzini'schen Bravourstücke außerordentlichen Beifall errungen hatte.) In demselben Concerte hörten wir auch Wagner's Rienzi-Ouvertüre und Mendelssohn's Symphonie in A-Moll. Beide Compositionen fanden nur lauen Beifall; die Ouvertüre wohl zum Theil wegen der unvollkommenen Leistung einiger Blechinstrumente; übrigens muß ich selbst gestehen, daß der außerordentliche Eindruck, den das einleitende Andante auf mich machte, durch die Ueberschwenglichkeiten des Allegro mit seinem Trommelgerassel bedeutend abgekühlt wurde. — Was Mendelssohn's Symphonie betrifft, so war die Ausführung derselben unter der Leitung des Hrn. Kapellmeisters Tauwitz höchst sorgfältig und gut gelungen; aber für die Feinheiten dieses vortrefflichen, geistvollen Werkes gehört ein anderes Local, als unser Theatersaal, und so darf es nicht befremden, daß die Wirkung nicht nur für das große Publikum, sondern auch für Den, der diese feinen Arabesken aus der Partitur kennt, nur eine halbe, unbefriedigende sein mußte.

Der Tonkünstlerverein hatte zu seiner österlichen Production diesmal das Oratorium: Abraham, von Lindpaintner, gewählt. Ich war verhindert, dieser Aufführung beizuwohnen; was ich von competenten Personen darüber gehört habe, läßt mich jenen Verlust eben nicht sehr bedauern.

Die bedeutendste unter allen diesen musikalischen Productionen war das am 4ten April zum Besten des Armenfonds veranstaltete Concert im Theater. Diese Bedeutenheit resultirte schon aus der Wahl der Tonstücke: Ouvertüre zum Tannhäuser, Arie aus Mendelssohn's Elias, die Hallelujah-Fuge aus Händel's Messias, und die neunte Symphonie.

Aber auch die Aufführung, bei welcher, unter Hrn. F. Skraup's Leitung, die Solosänger und Choristen des Theaters, die Sänger der Sophienakademie, und nebst dem Theaterorchester mehrere tüchtige Dilettanten mitwirkten, war eine der sorgfältigst vorbereiteten, die hier noch stattgefunden. Der Erfolg war bei überfülltem Hause sehr günstig. Die Ouvertüre wurde mit größter Präcision executirt und zur Wiederholung verlangt. Ein Gleiches geschah mit der Arie aus Elias, die Hr. Stäger sehr schön und mit Weihe vortrug. Auch das Hallelujah und sämmtliche Sätze der Symphonie wurden lebhaft applaudirt. Was die Aufführung der Symphonie betrifft, so schien mir der erste Satz durch das zu schnelle Tempo, durch das zu wenig hervorgehobene Crescendo unmittelbar vor dem Schlusse, und der zweite Satz durch die unnöthige Wiederholung des zweiten Theils einigermaßen beeinträchtigt zu werden. Vortrefflich war die Aufführung des Adagios, und nur bei einer Stelle im $\frac{4}{4}$ Tacte hätte ich etwas mehr Innigkeit gewünscht. Im letzten Satze entsprach der recitativische Vortrag der Contrabässe meinen Erwartungen nicht. Ich will jedoch durch diese Bemerkungen der relativen Trefflichkeit der Aufführung im Ganzen keineswegs nahe treten; es ist ja durch so viele Erfahrungen bewiesen, daß zur vollendeten Aufführung dieses colossalen, einzig dastehenden Meisterwerkes Erfordernisse gehören, die sich vereint kaum in drei bis vier Städten Europas finden dürften. In einem späteren Concerte, welches der Tenorist Hr. Stäger aus freiem Antriebe zum Besten der so karg besoldeten Choristen veranstaltete, und worin er mit ungeheuerem Beifall, Lorbeerkränzen u. dgl. überschüttet wurde, fand eine Wiederholung der Tannhäuser-Ouvertüre und des Hallelujah mit gleich günstigem Erfolge Statt. Viele unserer Musiker geben sich der Hoffnung hin, daß mit dem gut geglückten Debüt dieser Ouvertüre der Weg gebahnt sei, um Wagner's Opern den Zutritt auf unsere Bühne zu verschaffen, und obwohl ich diese Hoffnung aus verschiedenen Gründen noch für verfrüht halte, so ist doch wenigstens so viel gewiß, daß die viel verbreitete Behauptung, es werde die Aufführung Wagner'scher Werke von Polizei- und Censurswegen nicht erlaubt, durchaus grundlos ist.

Die Sophien-Akademie gab am 14ten April ein Concert auf der Sophien-Insel, in welchem ein altböhmischer Choral aus dem 15ten Jahrhundert, ein Lied von Jos. Haydn, eine Motette von Bach, der erste Satz aus dem Concert für Pianoforte in Es von C. M. v. Weber, und Mendelssohn's Symphonie-Cantate: Lobgesang, durchaus in würdiger Weise dem zahlreichen Auditorium vorgeführt wurden. Besonders gelungen und sehr wirksam war die Aufführung des letztgenannten Werkes, bei der sich ein junger Tenor, Hr. Stäger, sehr vortheilhaft bemerkbar machte; an einigen Stellen wäre jedoch etwas Mäßigung im Tempo am rechten Orte gewesen. — Am 17ten April fand wieder ein Concert zum Besten einer wohlthätigen Anstalt um die Mittagsstunde auf der Sophien-Insel Statt. Die Aufführung von Schumann's Ouvertüre zu Manfred, dann der von Schindelmeisser instrumentirten Sonate pathétique von Beethoven, und die Mitwirkung der beliebten, längere Zeit hindurch nicht gehörten Sängerin, Frau Botschon-Soukop, verliehen diesem Concerte allerdings viel Anziehungskraft; befriedigt wurden aber die Zuhörer nur theilweise, namentlich konnten weder Musiker noch Laien zur Zeit Behagen an Schumann's Composition finden, die nur eine neue Probe der Schreibart ist, in die sich dieser hochbegabte Tondichter leider festgerannt zu haben scheint. Frau Botschon, die ein Lied von Löwe und eines von Hauslik sang, fand wieder sehr großen Beifall. Was das Arrangement einer Claviersonate für's Orchester betrifft, so kann ich mich, wie gelungen es auch an sich selbst sei, mit demselben im Princip nicht befreunden. Noch muß ich eines Quartetts von Schubert erwähnen: „Gott in der Natur" für zwei Soprane und zwei Alte mit Orchester, welches von den Damen Bracht, Wagner, Janda und Weiß mit vielem Beifall gesungen wurde.

Der Cäcilienverein gab uns in seinem letzten Concerte wieder einige interessante und mit Beifall aufgenommene Novitäten zum Besten, als: Gade's Frühlingsphantasie, drei Männerchöre von Veit, worunter auch der preisgekrönte: „der Käfer und die Biene", und „der König von Thule". Gegenwärtig ist der Verein mit dem Einstudiren eines Chors und Scene aus dem zweiten Act des Lohengrin beschäftigt, welche er uns in seinem nächsten, Anfangs Mai zu gebenden Concerte vorführen will. Frau Botschon wird die Elsa, Frl. Marochetti die Ortrud, Hr. Reichel den Lohengrin singen.

Unsere immer im freundlichen Andenken des Publikums lebende, gewesene Primadonna Frl. Grosser war während der Osterzeit hier, und ließ sich in zwei Concerten hören, nämlich in einem von ihr selbst veranstalteten, und in einem Wohlthätigkeitsconcerte für arme Studierende, in dem sie auf Ersuchen mitwirkte. — Wir hörten in diesen beiden Concerten von ihr die Arien aus Oberon: „Ocean du Ungeheuer" aus Don Juan: „Ich grausam" aus dem Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer" dann die Lieder von Schubert: „Mein Aufenthalt am Meere" die Hymne an „die Allmacht" und aus Martha: „Die letzte Rose". Der Erfolg war der glänzendste, den sich die schätzbare Künstlerin nur wünschen konnte, und schon der

Empfang, der ihr, noch ehe sie ihre klangvolle Stimme ertönen ließ, zu Theil wurde, bewies abermals, daß — wenn Frl. Grosser unserer Bühne, selbst als Gast noch immer fremd bleiben muß, dies wenigstens nicht in der Stimmung des Publikums seinen Grund habe. Uebrigens war der stürmische Beifall, den ihre Leistungen fanden, ein wohl verdienter, denn ihr Organ hat von seiner Kraft und seinem Adel nicht das Mindeste verloren, noch an seinem Umfange abgenommen. Die Hälfte des auf eigene Rechnung veranstalteten Concerts widmete die Künstlerin edelmüthig dem Vereine für die Prager Hausarmen, nachdem die Vorstände eines andern Armenvereins, denen Frl. Grosser jene Einnahmshälfte angeboten hatte, dieselbe (mirabile dictu!) abgelehnt hatten! — Es wäre interessant, die Motive dieser, auch vom Rechts-Gesichtspunkte aus merkwürdigen Ablehnung zu wissen.

Noch eine andere ehemalige und zwar eingeborne Gesangscelebrität hat durch einige Wochen in unsern Mauern verweilt, Frau Lutzer-Dingelstedt; doch war ihr Aufenthalt hier nur durch Familienangelegenheiten (den Tod ihres Vaters) veranlaßt worden, und nicht einmal in Privatcirkeln ließ die einstige „Nachtigall Prags" ihre reizenden Triller ertönen.

Weit kürzer, als mit dem Berichte über unsere Concerte, werde ich mich mit dem Berichte über die Oper fassen können, denn diese bewegt sich noch immer in dem alten langweiligen Geleise, oder besser gesagt: bewegt sich nicht. Der Mangel einer Primadonna, dem nun durch das Engagement der Frau Gundy, vom 1sten Mai an abgeholfen sein soll, trägt die Hauptschuld an jenem betrübenden Stillstande. Seit meinem letzten Berichte haben wir außer dem Rigoletto nichts Neues gehört, wenn nicht etwa die nach mehrjährigem Schlummer wieder erweckte „Zigeunerin" von Balfe, als Novität gelten soll. Verlohnt es sich da wohl der Mühe, über die Oper viel Worte zu verlieren? — Im Rigoletto hat fast nichts angesprochen, als das Liedchen des Königs, und das Quartett oder eigentlich Doppelduett. Ich würde mich darüber freuen, wenn nicht frühere schlechtere Opern Verdi's Beifall gefunden hätten, so daß man beinahe besorgen muß, dies neuere Produkt Verdi's habe gerade deswegen weniger Sympathien erweckt, weil es hier und da ein Streben nach Besserem, nach dramatischer Wahrheit, kundgiebt, Scraup's „Meergeuse" ist in jüngster Zeit wieder auf die Bühne gebracht worden und es freut mich sagen zu können, mit sehr günstigem Erfolge; abgesehen von dem Umstande, daß die Oper sehr sorgfältig einstudiert und mit den nöthigen Proben nicht gespart wurde, trug vorzüglich die eminente Leistung des Hrn. Stöger zu diesem Resultate bei. Ein Arioso desselben in Liedform, gemüthlichen Inhalts, folglich der specifischen Begabung des Componisten sehr zusagend, machte besonderes Glück, und mußte sogar unmittelbar vor dem Schlusse der Oper, wo der Componist dasselbe nachträglich noch einmal angebracht hat, wiederholt werden. — Man muß aber auch dieses hohe h von Stöger mit der Brust angeschlagen hören, um in den donnernden Applaus nolens volens mit fortgerissen zu werden und — zu bedauern, daß wir schon in wenig Wochen von diesem herrlichen Tenor werden sagen müssen: er war der Unsrige. — An seine Stelle ist Hr. Reichel, unser früherer Tenor wieder auf fünf Jahre engagirt, und, wie ich aus guter Quelle vernehme, auch noch ein Hr. Weiß, dem ein günstiger Ruf vorangeht.

Von neu erschienenen Compositionen unserer einheimischen Tonsetzer habe ich diesmal nur zweier interessanter Liederhefte von W. Veit zu erwähnen, die in Leipzig aufgelegt, und aus denen einige Nummern bereits mit sehr günstigem Erfolge hier öffentlich gesungen worden sind, dann einer neuen Messe von J. Skraup, welche derselbe in der Domkirche aufführte, — dagegen ist um so fleißiger, wenn gleich ganz im Stillen, auf dramatischem Felde gearbeitet worden; denn von jenen drei Componisten Prags, die sich früher schon in dieser schwierigen Compositionsgattung versucht haben, hat Jeder wieder eine große Oper vollendet im Pulte liegen. Scraups Oper heißt: Columbus, der Text ist von Hickl. — Zu Kittl's Oper hat J. Hartmann in Leipzig das Libretto geliefert; sie ist betitelt: die Bilderstürmer. Das Libretto, welches Keller in Musik gesetzt hat, ist nach einem der pikantesten Dramen Victor Hugo's arrangirt. Wenn es in den Gestirnen geschrieben steht, daß Prag unter Stöger's Direction doch noch eine echte Primadonna und nach Stöger's Abgange einen echten Heldentenor acquiriren soll, so werden wir wohl alle diese Producte nach und nach zu hören bekommen.

Noch habe ich Ihnen zu melden, daß Alexander Dreischock demnächst von seiner Excursion nach Wien und Pesth, zurückerwartet wird, wo er diesmal sehr viel Furore gemacht hat, daß ferner eine seiner besten, wenn nicht seine beste Schülerin, ein Frl. Vogel, die in Ueberwindung von Schwierigkeiten Außerordentliches leistet, — demnächst in einem Concerte debütiren soll, daß wir uns auf die Rückkunft Frl. Milanollo's von Wien freuen, wo wir sie zu hören hoffen, und daß unser virtuoser Landsmann Schulhoff sich noch immer in Süd-Rußland so wohl befindet, daß er die Rückreise ganz und vergessen scheint.

D—.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Tichatschek hat sein Gastspiel in Hamburg als Eleazar in Halevy's „Jüdin" beschlossen.

Frau v. Strabiot-Mende ist von Hamburg abgereist. Zu ihrer letzten Darstellung hatte sie die Oper „Titus" gewählt.

Ander gastirt in Frankfurt a. M.

Frau v. Marra-Vollmer hat ihr Engagement in Leipzig ohne aufgetreten zu sein gelöst und ist zu Gastspielen nach Berlin abgereist.

Zur Vermählungsfeier der Prinzessin Agnes von Dessau, gastirten die Mitglieder der Leipziger Oper in der „Weißen Dame" in Dessau.

Der Sänger Reichardt aus Hamburg gastirt in Lübeck.

Der Tenorist Beck, dessen merkwürdigen Abgang aus Frankfurt a. M. wir erwähnten, singt jetzt in Pesth.

In Prag ist ein Hr. Muck aus Freiberg für Tenorpartien engagirt worden.

Emmy la Grua ist vom Wiener Hofopernttheater für vierzigtausend Francs die Saison engagirt worden.

Frl. Jenny Ney gastirt am Stadttheater in Cöln.

Reger wird nach der Nachricht mehrerer Blätter in Leipzig im Juli gastiren.

Neue und neueinstudirte Opern. Markull in Danzig hat eine neue Oper „Das Walpurgisfest" beendet.

Im Hoftheater zu Hannover ist Lortzings „Undine" kürzlich zum ersten Male aufgeführt worden.

Richard Wagner's „Fliegender Holländer" ist in Schwerin zur Aufführung gekommen. Eben daselbst ging auch Michael Beer's „Struensee" mit der Musik seines Bruders zum ersten Male in Scene.

Marschner's Operette „Geborgt" ist im Kroll'schen Etablissement in Berlin zum ersten Male aufgeführt worden.

Der „Tannhäuser" ist in Cassel in Vorbereitung.

In Dresden ist „Linda v. Chamonix" zum ersten Male in deutscher Sprache gegeben worden.

In Mailand sind kürzlich zwei neue Opern zur Aufführung gelangt: „Die beiden Figaro" von Speranza und (im Theat. Carcano) „Eufanio di Messina" von Gambini.

In Rostock ist eine dreiactige romantische Oper von W. A. Peters „Die Grafen Montemar" betitelt zum ersten Male aufgeführt worden.

Mendelsohn's „Loreley" Fragment ist jetzt auch in Wisbaden zur Darstellung gekommen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Intendant des K. Hoftheaters zu Stuttgart, Baron v. Gall, hat vom Großherzog von Oldenburg das Comthurkreuz des Haus- und Verdienstordens erhalten.

Vermischtes.

Das Libretto der jetzt in Braunschweig zu Grabe getragenen Oper Elise Schmezer's überbietet an Trivialitäten und Unsinn alles bisher Dagewesene. Stellen wie: „Ha ich rieche schon den Braten! ꝛc. sind „in Musik gesetzt" worden! Wir wollen nichts als die eignen Worte des Librettofabrikanten dieser Notiz hinzufügen: „Otto heiß ich, bin ein Schütz, mehr zu wissen ist nichts nütz!"

„In Braunschweig", erzählen die „Jahreszeiten", „machte jüngst ein junger Musikus in einem Zimmer des Theaters den Versuch sich zu erschießen, und zwar weil sein Bruder, der Vaterstelle bei ihm vertritt, nicht haben will, daß er sich der Bühne widmet. Der junge Mann kann nämlich ein ausgezeichneter Musiker, aber nach dem Urtheile Sachverständiger, die sein Bruder zu Rathe gezogen, nie ein erträglicher Schauspieler werden."

Zur Beilage. Wir geben zu dieser Nummer als Beilage: Wandrers Nachtlied von Göthe, componirt von A. G. Ritter.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.

Wanderers Nachtlied

von Göthe,

für die Altstimme mit Clavier-Begleitung

von

A. G. Ritter.

Adagio.

Singstimme.

Pianoforte.

Ped. pp p

Der du von dem Himmel bist, al-le Freud und Schmerzen stil-lest, den,, der dop-pelt e-lend ist, dop-pelt mit Erquickung fül-lest. Ach ich bin des Treibens müde! Was soll all die Qual und Lust. Sü- - sser Friede, komm, ach komm in mei-ne Brust! komm....., ach komm.... in mei- - ne Brust!

dim. cresc.

p Ped. Ped. Ped. Ped. pp

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. **№ 22.** Den 27. Mai 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.

II.

In dem früheren Artikel ist der Versuch gemacht, die allgemeinsten Gesichtspunkte für die Beurtheilung Wagners festzustellen, denselben den nothwendigen Zusammenhang mit dem Urtheil über die gleichzeitigen bedeutenderen Kunsterscheinungen zu geben. Betrachten wir jetzt die Sachlage von einem practischeren Standpunkte: wie ist seinem Streben die verdiente Anerkennung zu verschaffen? Es ist nothwendig, hierzu die augenblickliche Situation näher in's Auge zu fassen.

Seine früheren Erfolge in Dresden waren mehr locale: die Zeitwirren haben ihre Spuren wohl fast ganz vertilgt. Erst durch Liszt gewann er in Weimar wieder ein Terrain: er hatte das große Glück in diesem einen Vertreter zu finden, der mit Genialität und einer seltenen Energie eine ebenso große Hingebung an seine Sache verband und zugleich für das unselbstständige Publikum das wurde, was sich Wagner nicht selbst sein konnte, — eine Autorität. Die Wirkung dort ist die bedeutendste, Alles unterliegt einem mächtigen Eindrucke, wird fortgerissen, fühlt sich unter dem alle Bedenklichkeiten erdrückenden Einflusse einer künstlerischen That. Schnell bildet sich eine Partei für den zurückgesetzten Componisten und es gilt, ihm eine Anerkennung zu erringen, der sich die Engherzigkeit der Verhältnisse entgegenstemmt. Da Wagner selbst auf der Bühne vorläufig nicht weiter zu Worte kommt, so sieht man sich allein auf die Presse hingewiesen — man stößt aber auf eine Schwierigkeit, die erst der fruchtlose Versuch klar machen kann: die Wagner'sche Musik steht dem herkömmlichen Urtheil, den gangbaren Kategorien ganz fern, sie entzieht sich weit mehr, als jede andere, der Besprechung, sie verlangt den unmittelbaren Genuß. Je mehr man versucht, die einzelnen im Eindrucke wirksamen Momente zu fassen, je mehr man nach einzelnen Motiven, musikalischen Wendepunkten sucht, je mehr überzeugt man sich, daß eigentlich nur das Ganze gewirkt hat. Diese Erfahrung setzt in Verlegenheit und das nächste Mittel, sich daraus zu ziehen, bietet der vielseitige Meister selbst: er hat eine kritische Abrechnung mit der Vergangenheit gehalten, den alten Mitteln die Richtung auf das neue Ziel angewiesen — er selbst giebt ein neues, bis ins Einzelne begründetes System der Kunst. —

Das Natürlichste war, daß die neu gewonnene Partei sich mit hinter der Schanze dieses Systems aufstellte und das dort bereit liegende Kriegsmaterial in eine Bewegung setzte, die der Meister ihm für seine Person nicht hatte geben können. Die kritischen Sätze Wagner's hallten, oft aus dem Zusammenhange gerissen und entstellt, laut durch die meisten Blätter —

die Streitfrage erhielt schnell eine principielle Wendung und diese führte zu der ausdauernden Erbitterung des Kampfes, die bei Systemstreitigkeiten unvermeidlich ist. —

Für die Wirksamkeit des Tannhäuser und des Lohengrin war diese Wendung nicht ohne Gefahr — beiden droht die moderne, reizlose Venus — die Tendenz — ihre besten Kräfte zu nehmen — jene Situation drängt das Publikum dazu, sie als Experimente einer kritischen Richtung, als Tendenzstücke zu fassen und alle die, die ihnen noch nicht Auge in Auge sehen konnten, werden sie sich kaum anders als Tendenzbären denken können. Die allgemeine Aufmerksamkeit ist allerdings durch jenen Streit auf sie gezogen, zugleich aber auch alle Unbefangenheit der Auffassung in Frage gestellt, die erste Voraussetzung ihres Erfolges also gefährdet. Sie haben nun freilich alle Schwierigkeiten überwunden und sich ihr Recht zu verschaffen gewußt — mehr aber trotz jenes ästhetischen Principienstreites, als weil derselbe schon eine Wagner günstige Entscheidung gewonnen hätte. Ihre Wirkung ist eine davon unabhängige gewesen, und in der That dürfte es nicht die Mission dieser Helden sein, blutdürstig unter ihren Vorgängern zu wüthen und mit dem Leichnam der absoluten Musik auf den Schultern vor das Publikum zutreten: wir trauen ihnen vielmehr heitere Selbstgewißheit genug zu, daß sie sich friedlich bei jenen niederlassen. Kurz, sie sind nicht unmittelbar bei jenen kritischen Gefechten betheiligt, haben einen ganz anderen Boden und ganz andere Mittel der Wirkung — machen sie doch auch nach Wagner's eigener Versicherung keinen Anspruch darauf, jenes Kunstwerk der „Zukunft" zu sein, welches den Mittelpunkt des Kampfes bildet.

Um ihnen ihren Erfolg zu sichern und weitere Eroberungen zu erleichtern, scheint es mir sehr wesentlich, diese Trennung der Wagner'schen Theorie und Praxis festzuhalten. Die letztere kann hierbei meines Erachtens nur gewinnen. Es wird ihr, wie erwähnt, eine größere Unbefangenheit der Auffassung gesichert, ihr gutes Recht wird sie auch am besten bewähren, wenn sie unter den verschiedensten Gesichtspunkten in's Auge gefaßt, von verschiedenen ästhetischen Voraussetzungen aus beleuchtet wird. Der Streit über die letzteren wird ewig währen und bis dahin möchte ich Wagner's Anerkennung nicht hinausgeschoben sehen — ich für meine Person muß aber auch auf jener Trennung um so mehr bestehen, weil mich das Wagner'sche System in seiner Abgeschlossenheit nicht gewonnen hat und ich in seinen Compositionen gerade auf Seiten viel Gewicht lege, deren Werth nach seinen Grundsätzen ein sehr zweifelhafter sein würde.

Ein durchgebildetes System läßt sich nicht durch Journalartikel, für die das Recht fragmentarischer Darstellung in Anspruch genommen werden muß, widerlegen: es muß genügen, daß die Grunddifferenzen kurz constatirt, die Consequenzen nach bestimmten Seiten dargelegt und jene so anschaulicher gemacht werden. Es ist hier eine größere Selbstthätigkeit der Leser zu beanspruchen, sie müssen sich den Zusammenhang der einzelnen Fragen wohl oder übel selbst herstellen. Die fortwährende Rückkehr auf ein bestimmtes System giebt hier nur den Schein der Gründlichkeit und führt schließlich nur zu einem dogmatisirenden Wesen, das langweilig werden muß und schon deshalb seinen Zweck verfehlt. —

Wagner's Theorie macht zunächst den Eindruck einer kritischen Abrechnung des Autors mit sich selbst. Die Vergangenheit wird nicht an sich selbst, an ihren eigenen Voraussetzungen gemessen, sondern nach Anforderungen beurtheilt, die Wagner an sich selbst, mit dieser Vergangenheit im Rücken, mit seiner Befähigung, mit dem Bedürfnisse eines bestimmten, individuellen Ausdrucks stellen zu müssen glaubt. Es wird das Recht dieses Ausdrucks nachgewiesen, der entsprechende Stoff ermittelt, der ganze Reichthum der vorhandenen poetischen und musikalischen Mittel darauf bezogen — das so construirte Kunstwerk als das absolute schließlich hingestellt. Der Productivität des Wagner'schen Geistes war es völlig entsprechend, daß er, einmal in kritischer Thätigkeit befangen, die Consequenzen seiner individuellen Kunstanschauung in ein ideales Land hinüberzog, das wir in der Wüste Umherirrenden wohl schwerlich je erreichen werden. Er hat uns von dem Berge seiner kritischen Werke den Blick in jenes gelobte Land thun lassen, unser kritisches Zeitalter wird es aber — vielleicht zur Freude über die schöne Phantasmagorie, gewiß aber nicht zum Brechen mit einer Wirklichkeit bringen, an die wir gebannt sind und deren Boden der einzige ist, der uns Früchte bringen kann. Seine Kritik ist insoweit rein constructiv, sie greift der Thatsache vor, formulirt ein Dogma — und über Dogmen läßt sich mit dem einzigen Erfolge der Erhitzung streiten. Jedenfalls ist es eine Inconsequenz, wenn er der — sonst von ihm mißachteten — Kritik Kraft genug zugetraut hat, dem Strome der Production einen bestimmten Lauf anzuweisen: er hat das geheimnißvolle Wesen der letzteren verkannt, wenn er sie in die Schranken eines Systems bannen zu können glaubt. Die schaffenden Geister der Zukunft werden dagegen ihre Autonomie geltend zu machen wissen, sie sind durch ihre individuelle Eigenthümlichkeit, eine sehr wesentliche Voraussetzung aller Production, der kritischen Berechnung entgegen.

Wir weisen der Kritik die ungleich bescheidenere Aufgabe zu, das schon geschaffene Kunstwerk nach dem

unbefangenen Genusse in seinen Voraussetzungen zu begreifen, seine Gliederung zu erfassen, kurz den unmittelbaren Eindruck zu rechtfertigen, zu läutern, ihren Zusammenhang mit unseren übrigen Interessen, mit unserer Weltanschauung zu geben. Je mehr sich die Kritik auf diese Thätigkeit beschränkt, je sicherer kann sie ihre eigenen allgemeinen ästhetischen Voraussetzungen an ihren Resultaten prüfen und sich so vor der Gefahr der Abstractionen schützen, denen sie bei jedem Uebergriffe über jene Schranken nur zu leicht erliegt.

Nach alledem sehen wir den Werth der Wagner'schen Opern nicht darin, daß sie seinem Schema des Kunstwerkes der Zukunft einigermaßen entsprechen — wir betrachten sie als etwas Selbständiges, Naturwüchsiges und wehren ihre Eigenthümlichkeiten gegen die kritischen Consequenzen ihres eigenen Autors. Gestatten Sie, dieß in Betreff des Lohengrin hier näher zu entwickeln.

Der Wagner'sche Radicalismus haßt die Geschichte, die Formen wenigstens, die sie bisher der Wirklichkeit zu geben gewußt hat. Er abstrahirt von allem Wirklichen und Gewesenen auf dessen Kern, das Reinmenschliche, und will dieses durch die Kunst zur Darstellung gebracht wissen. Dieses Reinmenschliche ist, wenn man es näher in's Auge faßt, nichts als das alte „Ideal": in der neuen Bezeichnung wird nur der Gegensatz zu aller historischen Wirklichkeit noch mehr hervorgehoben, während das Ideal im älteren Sinne nicht sowohl gegen die Geschichte und ihre Bildungen, als gegen die gemeine, d. h. nicht in ihrem Zusammenhang erfaßte Wirklichkeit Front machte. Zu einer sinnlichen Erscheinung, worauf sonst so viel Gewicht gelegt wird, hat es sich noch nicht erheben können und auch seine ideelle Existenz in jenem Gegensatz ist sehr in Zweifel zu ziehen. Im Wesentlichen ist es eine Negation gewisser lästiger Schranken aller Wirklichkeit, eine Abstraction, deren Inhalt, meist sehr subjectiver Natur, sich näher nur nach den Sympathien des Abstrahirenden bestimmt. Es ist für alle Perioden der Geschichte ein anderes gewesen und noch heute sind nicht leicht zwei Leute zusammenzubringen, die — wenn anders frische und tüchtige Naturen — bei dem ernsthaften Versuche einer Verständigung darüber nicht schließlich in die reinmenschliche Versuchung gerathen werden, zu der ultima ratio angemessener Thätlichkeiten ihre Zuflucht zu nehmen. In den Revolutionen, welche nur großartige Disputationen über jenes Thema sind, nimmt es ja denselben Verlauf. Die Täuschung, die Sache gefunden, wenigstens in der Empfindung gegenwärtig zu haben, liegt dem heißblütigen Einzelnen zu nahe, wie denn auch jede Revolution sich — irrig genug — für die letzte hält. —

Die künstlerische Form des Reinmenschlichen in diesem abstracten Sinne ist — die Allegorie verrufenen Andenkens: nur sie läßt dem Künstler freie Hand, diesen Extract menschlichen Wesens in seiner ganzen Reinheit und Gestaltlosigkeit zu fassen, weil sie selbst den Schein der Wirklichkeit aufgiebt. Im Menschen verbirgt sich aber mehr, als das Reinmenschliche, aus ihm kommt die ganze Geschichte mit ihren Glanzpunkten und Difformitäten, in ihm selbst liegt der Zweifel über seine eigentliche Bedeutung, den er nur durch die Beziehung auf die Wirklichkeit zu lösen vermag. Deshalb sucht die Kunst, selbst in ihren phantastischen Ausschreitungen, den Schein einer sie tragenden Wirklichkeit, einen Boden mit allen historischen Zuthaten, die allein ihn anschaulich machen können, für die Figuren, die sie gestaltet. Kurz ihr Object ist die idealisirte Wirklichkeit, nicht jenes Ideal in seinem Gegensatze zu derselben: gerade in ihr finden beide Seiten des menschlichen Seins eine Ausgleichung. —

Die Charakteristik der einzelnen Personen im Lohengrin geht über die allgemeinsten Züge wie sie in der Fabel liegen, nicht hinaus, auch nicht die der beiden Frauen Elsa und Ortrud, den eigentlichen Trägerinnen der Handlung. Jene, gebeugt unter einer schweren Anklage, ihre Unschuld auf eine Ahnung stützend, sieht sich auf einmal gerechtfertigt und an der Seite ihres glänzenden Ritters, dem gegenüber sie zunächst die bescheidene Stellung eines dankbar-gläubigen, anbetenden Wesens behält. Diese, trotzig den alten Göttern anhängend, das Recht ihrer Familie festhaltend, sieht sich ebenso plötzlich durch das Unterliegen ihres Gemahls von der geträumten Höhe in das tiefste Elend verstoßen — die Rache giebt ihr die Kraft, zu leben. In diesen Gegensätzen halten sich beide Gestalten ziemlich auf gleicher Höhe, ohne sich durch die Handlung weiter zu bilden. Das Wesen Elsa's wird durch die Liebe nicht erweitert: sie kommt nicht zu jener Lebensfrische, in die der gesunden Leidenschaft das geheimnißvolle Wesen des Gatten als etwas sehr Widermenschliches, darum Unberechtigtes erscheinen muß, zu jenem Gefühl der Gleichberechtigung der Liebenden, welche die Schranke des Räthsels nicht duldete und daher im Gefühl ihres guten Rechtes negiren würde — sie behält ihre anbetende, dienende Stellung bei, bis ihr eine unklare Angst, genährt durch die Einflüsterungen der Ortrud, die verhängnißvolle Frage abpreßt ohne Freudigkeit, ohne Glauben. Ortrud verharrt ebenso in ihrem unabänderlichen Grimme, für den es kein Wanken giebt, die Reinheit der Elsa ist für sie machtlos und nur den Blick des Lohengrin kann sie nicht ertragen. Lohengrin selbst ist ein übermenschliches, durch seine Beziehung zum heiligen Gral über alle hinausgerücktes Wesen. Er muß schon in der gleichen Reinheit verharren: sein Verhältniß zu

Elsa nimmt eine schmerzliche Färbung an, sein Geheimniß fesselt ihn selbst. Die Scene im Brautgemache nimmt dadurch eine eigenthümliche Spannung an: ein sonderbares Zurückhalten, schmerzhaftes Versagen liegt in dem ganzen Verlaufe. — Friedrich v. Telramund giebt nur in seinem ersten Auftreten das Bild eines in sich tüchtigen, auf bestimmte gegebene Zwecke bezogenen Mannes, bald zeigt er sich völlig von Ortrud beherrscht. Um den Kaiser ist natürlich ein sehr weiter Mantel gelegt, der seine eigentlichen Formen schwer erkennen läßt: er ist ein patriotischer, gerechter und wohlmeinender Herr — der Heerrufer besorgt für ihn das Geschäftliche.

Unter den Gesichtspunkt des Reinmenschlichen gebracht, ergiebt sich hier kein großer Reichthum der Anschauung: auch steht gerade damit die ganze Fabel im Widerstreit mit ihren äußerst positiven Voraussetzungen von den Gesetzen des Grals, dem lediglich darauf beruhenden Verbote, das in seiner Dauer jedenfalls nur positiv zu begreifen ist. Natürlich entbrennt auch hier sofort der oben erwähnte Streit: ist die abstracte, rechtlose Hingebung das Wesen der Liebe, oder muß gerade in ihr der Mensch sich von positiven Schranken befreien? ist das unmittelbarste Sein das wahrste, menschlichste oder ist nicht gerade die Entwicklung darüber hinaus das charakteristischste Kennzeichen wahrhaft menschlichen Wesens? ist nicht das Interesse daran durch diese Entwicklung bedingt? diese Fragen sind hier nicht zu entscheiden: es sei uns nur erlaubt, unsere Auffassung daran zu knüpfen.

Nach unserem Eindruck und unmaßgeblicher Ansicht liegt das Fesselnde des Lohengrin gerade in dem von Wagner mißachteten Nationalen und Historischen. Als Darstellung rein menschlicher Elemente ist er für uns eine eintönige, wenig Reichthum an großen Zügen bietende: es ist darin ein geringes Fragment der Vielseitigkeit menschlichen Wesens erschöpft — als poetische Reproduction einer Zeit unseres nationalen Lebens ist er ein Meisterstück. Jene Zeit, aus der unsere Sagen stammen, denen sich die Poesie schon bemeistert hatte, die die Elemente unserer Entwicklung noch im Keime verbarg, um die für uns der ganze Heiligenschein der Naivität liegt, die mit derben Sitten und handfestem Wesen den ungetrübtesten Glauben vereinte, in der ein nationales Gefühl (nicht gerade Bewußtsein) glühte, jene Zeit mit ihrem Rausch von Minne, Glauben, Ehre und Patriotismus, die sich glänzende Repräsentanten zu schaffen wußte, sie ist für uns noch nicht zur künstlerischen Darstellung gebracht worden. Unsere neueren Dichter sind nicht soweit zurückgegangen, oder haben die Aufgabe nicht gelöst — die Oper, welcher dieselbe der darzustellenden Elemente wegen noch näher lag, hat sich nicht daran gewagt — eine Art heilige Scheu scheint die Componisten und ihre Textfabrikanten davon zurückgehalten zu haben, sie beschränkten sich auf das conventionelle Mittelalter ohne historischen Boden, auf die Tradition schlechter Ritterromane. Wagner dagegen hat an der Quelle geschöpft, er giebt nicht eine — um mit ihm zu sprechen, unendlich bedingte, daher undarstellbare — politische Situation, wohl aber ein Stück nationaler Wirklichkeit — idealisirt oder von ihrer reinmenschlichen Seite, wie man will — in ihrer Totalität.

Für unsere Stellung zu dieser Zeit ist jene allgemeine Charakteristik die allein erträgliche: die großen Gegensätze derselben müssen in ihrer Naturwüchsigkeit, ihrer Riesenhaftigkeit verkörpert werden — das Ungelenke ihres Gebahrens, ihre Stetigkeit, die fast an Unbeweglichkeit grenzt, wird unter unserer Voraussetzung über alle Maaßen charakteristisch.

Wie die Hauptgestalten, so arbeitet das Ganze auf jenen Eindruck: die ganze Manier Wagner's erinnert an die der Frescomalerei, die auch für solche Stoffe allein geeignet ist. Das Orchester malt mit großen, markigen oft harten Strichen, die sich aber doch im Gesammteffect verlieren: der Chor läuft mit ihm durch dick und dünn, so daß er nur durch die Macht jenes zusammengehalten wird — beide aber umgeben die handelnden Figuren mit jenem Glanze, in dem unser nationales Jugendleben gewohnt war, aufzutreten. Die Massen erscheinen jubelnd, Trompeten schmettern von allen Seiten, man hört die Erde von den Hufen der Rosse dröhnen — das Kriegerisch-Glanzvolle drängt sich mit dem Kaiser in die Scene — wir erleben ein Gottesgericht, die Schrecken einer verzweifelnden Nacht und den Morgenruf von den Thürmen, wir sehen die aufgebotenen Mannen von allen Weltgegenden zusammenströmen. Kurz, wir treten mitten in jene Zeit, wo der Einzelne von dem Ganzen noch nicht so verzweifelt losgelöst war, die Solidarität der ganzen damaligen Existenz troß ihrer großen äußern Unterschiede, die Ungetrübtheit des Gesammtlebens wird uns in ihrer ganzen Pracht und Einfalt vorgeführt.

Was soll dieser Pomp, dies Trompetenschmettern dem Reinmenschlichen, diese ganze decorative Musik mit ihren colossalen Dimensionen, diese üppige Tonentfaltung mit ihren grotesken Einzelnbildungen? Welche andere Bedeutung kann es für uns haben, als eine Anschauung unseres eigenen, frischeren, sinnlicheren Jugendlebens, wo allen eine saftigere Existenz durch den näheren Zusammenhang mit der natürlichen Umgebung gesichert war? Wir fühlen uns auf heimathlichem Boden, die geschickt in die Fabel hineingezogenen national-politischen Beziehungen wirken —

natürlich abgesehen von allen Seitenblicken auf die Gegenwart — im Gesammteindruck entschieden mit. Man mache den Versuch und den Kaiser zu irgend einem fabelhaften Könige, verlege das Ganze auf eine entfernte Insel und man wird sehen, daß damit viel verloren geht. Nicht Alles, denn im Ganzen steckt nach unserem Gefühle so viel historischer Kern, daß ein geübtes Auge auch in jenen Insulanern gute Deutsche erkennen würde.

Wagner ist durch und durch ein Deutscher, selbst in seiner Kritik, die ihn in jenes ideale Land hinüberriß. Seine Hingebung an den poetischen Stoff, dessen Wahl bei ihm nichts Zufälliges ist, wurzelt in den Traditionen unserer nationalen Kunstentwicklung und ihre Rückhaltslosigkeit war auch nur bei der gegebenen Uebereinstimmung seines individuellen Wesens mit dem Objecte der Darstellung möglich. Nur ein Deutscher konnte den Lohengrin schaffen, dieses mit glühenden Farben gemalte Bild des Mittelalters, dessen Seele Deutschland ja noch war. Er selbst mag in dem Werke den größten Werth auf einen reinmenschlichen Kern legen, man mag mit ihm (in der Mittheilung an seine Freunde) in dem Helden nur eine Verkörperung „der Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe", eine mehr oder weniger allegorische Figur, sehen — er mag mit aller Schärfe moderner Kritik deduciren, sein Schaffen wurzle in Voraussetzungen, denen erst eine ferne Zukunft Wirklichkeit geben werde — wir werden bei unserer Anschauung verharren: ein deutscher Geist, entzündet, befruchtet von den poetischen Traditionen einer fast verklungenen Zeit deutschen Lebens, hat aus dem Gefühle alter nationaler Herrlichkeit die reinste energischste Darstellung derselben geschaffen, die sie in der Kunst überhaupt gefunden hat. —

Nachschrift der Redaction. Wir versprachen in unserer Anmerkung bei Beginn des obigen Aufsatzes (Nr. 19) die wichtigsten der Sätze, in denen wir mit dem Hrn. Verf. nicht übereinstimmen können, kurz anzudeuten. Die Grunddifferenz, die wir schon jetzt vorläufig bezeichnen wollen, besteht in der Stellung, die derselbe den Wagner'schen Kunstwerken, überhaupt der Production der Kritik gegenüber anweist. So sehr wir alles zur Bekräftigung der Wagner'schen Richtung Gesagte bestens acceptiren, so geistvoll wir die gesammte Darstellung, so interessant wir dieselbe finden, da sie selbstständig und neu ihre Aufgabe erfaßt, hier scheint uns entschieden ein Mißverständniß obzuwalten. Schon in Artikel I gab sich dasselbe kund, wenn daselbst (Nr. 20, S. 213) gesagt wird, „die Entwicklung der Zukunft werde sich wohl schwerlich in die Schranken eines Systems bannen lassen." Bestimmter tritt Dasselbe hier in den Aussprüchen über die Kritik (S. 234) hervor. Es ist gar nicht Wagner's Ansicht, den Reichthum künftiger Erscheinungen in ein System bannen zu wollen, eben so wenig, als der Kritik mehr als eine momentane Berechtigung beizulegen. Theorie und Kritik haben zur Zeit die Aufgabe den Umschwung zu vermitteln, das Alte zu zerstören, den Grund für das Neue zu legen. Der Accent liegt daher ganz allein auf der augenblicklichen Bedeutung beider. In diesem Sinne aber ist diese Bedeutung dem Hrn. Verf. gegenüber festzuhalten. Es ist gegen Wagner's Ansicht, nur die Kunstwerke zur Anerkennung zu bringen, und alles Uebrige beim Alten zu lassen, die Kunstwerke im Gegentheil stehen, so groß und herrlich sie sind, momentan in zweiter Linie. Nicht um diese einzelnen Werke handelt es sich, sondern die Gewinnung eines neuen Bodens, der nur durch eine zugleich zersetzende und aufbauende Kritik zu erringen ist. Es gilt eine neue Weltanschauung zu begründen, für deren Gestaltung kunstschöpferische Thätigkeit allein nicht ausreicht. Ohne eine solche durch kritische Thätigkeit neu zu gewinnende Basis würden die Kunstwerke schnell in den allgemeinen Strudel des Verderbens herabgezogen werden, wie es bisher immer der Fall war. — So viel im Augenblick, um unseren Widerspruch anzudeuten, der sich natürlich auch auf alle Consequenzen erstreckt. Im Einzelnen hat der Hr. Verf. bei der Eigenthümlichkeit seine Auffassung viele dankenswerthe Anregungen für weitere Untersuchungen gegeben, die wir nicht ermangeln werden, später aufzugreifen. Jetzt ersuchen wir ihn zunächst, in seiner Darstellung fortzufahren.

Dresdner Musik.

VI.

Bericht-Abstände, Musik-Rückstände und Chinesische Zustände.

Es liebt der Mensch, das Glänzende zu schwärzen
Und das Erhabne in den Staub zu zieh'n! —
Schiller.

„Hoplit, warum schreiben Sie nicht?" —

So lautete Ihre Briefkasten-Interpellation in einer der letzten Nummern. —

Wenn Sie mir zugleich angegeben hätten, was oder worüber ich „schreiben" soll, würden Sie mir einen wesentlichen Dienst geleistet haben. Ein musikalischer Berichterstatter in Dresden befindet sich in dem Zustande eines Fakiren oder Säulenheiligen. Er sieht Nichts, hört Nichts, lebt von Nichts und starrt in das Nichts.

Wünschen Sie, daß ich in diesem „Nichts durchbohrendem Gefühle" schreiben soll? Ich versichere Ihnen im Voraus, daß ich, trotz meines leidlichen Renommée's als „Schmähartikelschreiber", eher das Blaue vom Himmel herunter holen, als den jetzigen Dresdner Musikzuständen nur eine interessante Seite abgewinnen könnte. Diese sind auf dem Punkte angekommen, wo der menschliche Witz zu Ende geht, weil die Dresdner Oper sich in jenem „interessanten" Zustande befindet, mit welchem Götter selbst vergebens kämpfen!

Warum schreckten Sie mich mit Ihrem Frühlingsruf aus meinem vier monatlichen Winterschlaf? Sie störten die Murmelthierruhe, die ich mit den Dresdner Kapellmeistern ehrfurchtsvoll theilte und setzen mich auf's Neue den „gebührenden Züchtigungen" aus, mit denen empörte Seelen in gerechter Entrüstung von Ferne mir winkten, aus Erkenntlichkeit für meinen „unehrenhaften", (oder vielmehr unzweifelhaften) Neujahrswunsch.

Allerdings bringen alle Versuche „zur Kundgebung von öffentlichem Mißvergnügen" einen hartnäckigen Recensenten, der sein Handwerk zum Aerger der Menschheit schon manches Jahr ruchlos ausübt, nicht aus der Gemüthsruhe, die ihm das gute Bewußtsein bereitet, das Beste zu wollen. Was kann aber ein sogenannter „Zukunftsmensch" der nicht nur den Fehler hat, zur Fortschrittspartei zu gehören, sondern sogar so ruchlos ist, die moderne italienische und französische Musik — inclusive Meyerbeer, Flotow, Nicolai, Kücken und Consorten — gründlich zu verachten und die Opernwirthschaft der Gegenwart ebenso langweilig als erbarmungswürdig zu finden — was kann ein solcher „Zukunftsmensch" mit der Dresdner Musik zu schaffen haben, welche sich in einem vorsündfluthlichen Zustande befindet?

„Kann ich die Opern aus den Bretern stampfen?
Wächst die Musik mir auf der flachen Hand?"

Ich bin Keiner von den Speisezettel-Verfertigern (wie sie Louis Köhler in Nr. 19 so treffend charakterisirt) welche Tag für Tag ihr: „Bouillon mit Ei, Beafsteak mit Kartoffeln, Omelette aux confitures, Hühnerfricassée und Kalbsnierenbraten" abgeln, und sich dafür — horribile dictu — sogar honoriren lassen, daß sie das Publikum mit ihrem abgestandenem Milchbrei füttern. Für solche Dutzendfabrikate (wie sie z. B. die Süddeutsche Musikzeitung von Dr. J. S. aus Dresden abdruckt) sind mir Ihre Leser und meine Zeit viel zu werth.

Soll ich Ihnen berichten, wenn ein Tenorist Piepmeyer aus Kuhschnappel, oder eine Prima Donna Tremulanda aus Abdera zum 99sten Male im Propheten oder in den Hugenotten und zum 999sten Male in Norma, Lucrezia, Martha oder Dingsda aufgetreten sind? Soll ich berichten, ob sie sehr, oder nicht sehr gefallen haben, ob sie einmal oder zehnmal gerufen wurden, wie viel Kränze, Gedichte, Riesenbouquets und Ständchen sie erhielten und wie viel sie dagegen für Freibillets, Champagner, Blumen, zarte Andenken und Empfehlungsbriefe, überhaupt für sogenannte Künstlerspesen, ausgeben mußten, um damit den „Applaus" und die „Recensenten" zu „decken"? Soll ich schreiben, ob viel Schule oder wenig Stimme, oder viel Stimme und wenig Schule vorhanden, und ob der Tenor gar kein oder überhaupt nur ein menschliches „Spiel" entwickelt? Ob die Coloratur die Mailänder, Wiener, oder Pariser Modefarbe hat, oder ganz farblos ist; ob das Klanggepräge im 20 oder 24 Guldenfuße steht; ob die Methode oder der Ruf zweideutig; ob das Talent verkennbar oder unverkennbar, der Umfang $2\frac{5}{16}$ oder $2\frac{7}{16}$ Register und 1 oder $1\frac{1}{2}$ pythagorisches Komma beträgt? Ob Fortschritte zu wünschen, Alter unbestimmt, Gage bedeutend, Heiserkeit permanent, Urlaub und Spielhonorar in Aussicht, Berechtigung zu den kühnsten Erwartungen vorhanden sind?

Ueberlassen wir den Proletariern in Literatur und Kunst das Geschäft, dergleichen leeres Stroh in der Tretmühle irgend eines obscuren Blattes zu dreschen, weil sie daraus das armselige Futter für sich und für einen hungrigen Feuilleton mit gähnenden Spalten zurecht schneiden und wiederkauen müssen. Wohl dem Blatte, welches solcher „Vorwagner'schen" (oder auch vormärzlichen) Registrator-Thätigkeiten nicht bedarf! — Das allenfalls Nennenswerthe ward von mir in den bescheidenen Spalten der „Kleinen Zeitung" und „Tagesgeschichte" mit ein Paar Zeilen abgethan, und damit genug. Aus solchen Dingen Correspondenzen zu schmieden oder darüber mit büreaukratischer Aengstlichkeit Buch und Rechnung zu führen, sei den Verfassern von Theater-Almanachen und Genie's wie Sincerus, 2c. neidlos überlassen. Widmen wir diesen unglücklichen Söhnen ihres Jahrhunderts eine stille Thräne des Beileides! —

Wer seine Briefe nach musikalischen Ereignissen datirt, der hat, wie ich schon früher bemerkte, in Dresden Gelegenheit, nach Olympiaden zu rechnen. Seitdem die Olympioniken Schumann und Wagner den Olivenkranz errangen, erschien Keiner mehr auf dem Kampfplatz der Musiker, wohl aber auf dem der Dichter, worüber zu berichten mir leider hier versagt ist. Otto Ludwig's „Maccabäer", Moritz Heidrich's „Prinz Lieschen" und Gustav Freytag's „Journalisten" waren drei Erscheinungen, um die wir das Schauspiel um so mehr beneiden müs-

sen, als sich in der Oper auch nicht die leiseste Ahnung davon regte, daß an eine gleiche bedeutsame Neuigkeit nur überhaupt gedacht werden könnte! –

Seitdem die guten Staatsbürger, Gevatter Schneider und Handschuhmacher, es sich drei Wochen lang schweres Geld kosten ließen, ihren patriotischen Abscheu vor der Oper des Revolutionär's Richard Wagner gedruckt zu sehen, wodurch sie denn auch richtig das edle Kunstwerk niedergeschrien haben — und seitdem Schumanns Pilgerfahrt kaum einen succes d'estime erringen konnte, woran nicht die Composition, sondern der musikalische „Verstand" des Dirigenten und der Zuhörer Schuld war — seitdem ruht die Dresdner Musik wiederum auf den sauererworbenen Lorbeeren.

Die Aufführung der Beethoven'schen 9ten Symphonie am Palmsonntag hätte ein Ereigniß werden können, wenn die Ausführung so gewesen wäre, wie man sie von der Dresdner Kapelle nach Wagner's Vorgang erwarten mußte. Wer sich noch jener glänzenden Zeit erinnert, in der Richard Wagner mit unendlicher Mühe und mit dem tiefsten Verständniß dieses Beethoven'sche Riesenwerk in klarster Entwickelung zur Darstellung herangebildet hatte, der konnte bei dieser neuesten Aufführung unter der Direction von Krebs — eben nur bedauern, daß diese Zeiten vorüber sind. Das waren nur noch Reminiscenzen, ein schwacher Abguß von dem edlen Marmorkoloß, ohne Klangwirkung, ohne Leben, ohne Geist. Die Kapelle ging ihren eigenen, traditionellen Weg und das Werk zerfiel natürlich in seine einzelnen Elemente, weil der verbindende Genius fehlte. Nur Mitterwurzer zeigte sich wie immer in vollem Glanze, wo es gilt, der wahren Kunst zu dienen — weil er an der Dresdner Oper jetzt noch der einzige harmonisch durchbildete Künstler ist, während Tichatscheck immer nur Sänger, wenn auch ein ganz vorzüglicher, sein wird. Der Frl. Meyer dagegen, — welche wir an jenem Abend zum ersten Male im Concert hörten, nachdem sie in ihren sechs Antrittsrollen auf der Bühne recht Anerkennenswerthes geleistet hatte — erschien ihre Sopran-Solopartie so unbedeutend oder so unverständlich (welches ist wohl das Schlimmere?), daß sie es nicht der Mühe werth fand, nur den Mund gehörig aufzuthun und die Worte auszusprechen, sondern es verzog, höchst gelangweilt nur zu solfeggiren. Wir hatten bis dahin Frl. Meyer für musikalisch gebildeter gehalten! —

Solche und ähnliche Mißgriffe und Verstöße, sowie der immer mehr einreißende Mangel an Feinheit und Durchbildung der Aufführungen, den wir der Kapelle vorwerfen müssen, — vor der wir übrigens in Bezug auf Tonbildung und Auffassung, soweit diese im Bereich des Einzelnen liegt, große Achtung hegen, so daß wir nothwendig annehmen müssen, daß die nicht fehlerfreien Gesammtleistungen ihren Grund vielmehr in der Indolenz der Kapellmeister als in der Indifferenz der Mitglieder haben, machen auch die besten Programme zuletzt todt, und rauben das noch übrige Interesse an den wenigen vorhandenen Concerten. Diese zeichnen sich ohnehin durch eine Stabilität aus, die in's Unglaubliche geht. Um nur ein Beispiel anzuführen: in den vier letzten Concerten, d. h. in einem vollen Jahrescyclus kamen die D-Dur-Suite von Bach und die F-Dur-Symphonie von Beethoven zweimal an die Reihe und Mendelssohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum, die man während des Sommers circa alle 8 Tage im Theater hörte, mußte wiederum auf dem Concertprogramm der Kapelle figuriren — und zwar aus keinem anderen Grunde, als — um die Proben zu ersparen! —

Ein solches Verfahren nennt man auf gut Deutsch Faulheit, grenzenlose, unverantwortliche Faulheit, bei einem Musik-Institute in einer deutschen Residenz mit so bedeutenden Mitteln und Kräften. — Dresden hörte noch kein Kapellconcert, das im Wesentlichen über die Zeit von Beethoven hinausgegangen wäre. Dresden kennt Werke wie Mendelssohns Lobgesang, Athalia und Walpurgisnacht, Gade's Comala, Schumann's Peri, ꝛc. entweder noch gar nicht, oder nur aus Aufführungen in Gesangvereinen, am Clavier oder mit elender Orchester-Besetzung aus beliebigen Musikchören. Dresden lernte bis jetzt Instrumentalwerke, wie Schubert's, Schumann's, Gade's und Mendelssohn's Symphonien und Ouvertüren mit wenigen Ausnahmen (die man Hiller's früherer Thätigkeit verdankt) nur aus den zwei Groschenconcerten mit und ohne Rauch kennen. Von Berlioz Existenz hat Dresden kaum eine schwache Ahnung, und doch will Dresden eine musikalisch gebildete Stadt sein und über Alles ein Urtheil haben, ohne es entweder überhaupt gehört, oder doch in möglichster Vollendung gehört zu haben! —

Fragt man nach dem Warum? so heißt es entweder die Theilnahmlosigkeit des Publikums, oder der Intendant oder der Mangel eines Locales, u. dgl. seien Schuld, daß keine Concerte zu Stande kommen Und die Kapelle erklärt, sie habe keine Zeit zu Proben! Keine Zeit — wahrscheinlich wegen der vielen neuen Opern, die seit 1½ Jahren alle Kräfte ununterbrochen beschäftigen! Keine Zeit, um mindestens die vier Jahresconcerte mit gewählten, neuen und neuesten Erscheinungen ausstatten zu können!

Daß bei solchen Verhältnissen in der Oper — von der man immer vorschützt, daß sie alles Interesse

und alle Kräfte consumire — Nichts geleistet wird, und Nichts geleistet werden kann, ist ganz natürlich. Denn der Geist ist es, der lebendig macht, aber die Dresdner Kräfte sind zu Maschinen herabgesunken, die gedankenlos fortarbeiten, und seelenlos fabriciren, aber nicht produciren: Es ist **unerhört** in der Geschichte nicht nur des Dresdner, sondern aller Hoftheater, daß man 1½ Jahre vergehen läßt, ohne die geringste musikalische Novität zu bringen, die man nur mit Anstand nennen könnte; daß man 18 Monate experimentirte, ohne einen einzigen Fortschritt zu machen! Was als „Neu einstudirt" figuriren mußte, waren theils alte, abgethane Sachen, theils aufgefrischte Ueberbleibsel aus der alten Zeit. Das sind aber keine Fortschritte, sondern Rückschritte.

Daß Freischütz, Oberon und Don Juan immer und immer wieder gegeben werden, wenn man Nichts Anderes mehr weiß und das dringende Bedürfniß fühlt, einmal wieder eine classische Oper auf dem Zettel zu haben; daß Gluck's „Iphigenie", in der einst eine Schröder und Wagner glänzten, zweimal von der Krebs und Bunke heruntergeleiert wurden, um wieder zu verschwinden; daß die „Vestalin" als Debut der Meyer einmal erschien und nicht wieder; daß die Ney zu ihren Antrittsrollen wieder dieselben wählen mußte, die sie schon im vorigen Jahr als Gast gesungen hatte, weil eben Nichts „einstudirt" war; daß man nach der neuesten Lesart die Antigone von **Doctor** Felix Mendelssohn-Bartholdy und (Professor) Donner zu den Opern zählen muß, um nur Etwas nennen zu können, was während eines vollen Winterhalbjahres zur Wieder-Auffrischung zugelassen, wurde — wen kann das Alles berühren, außer die unglücklichen Abonnenten, welche ihr Geld wenigstens mit dem Bewußtsein zahlen, daß sie in „vormärzlichen" Zeiten in demselben Theater Kunstgenüsse erlebten, deren Erinnerung ihnen die dürre Gegenwart versüßen muß! —

Noch eine „Neuigkeit" haben wir vergessen. Linda di Chamouni, ward zum ersten Male — — — **deutsch** gegeben. Es ist ein Fortschritt im neuesten Dresdner Kapellmeister-Genre, statt des Urtextes eine elende Uebersetzung unterzulegen und diesen Unsinn auch noch auf dem Zettel als neu zu prostituiren. Neu ist diese Idee allerdings. Ein Gast soll nämlich in dieser classischen Murmelthier-Oper mit obligatem Wahnsinn nächstens debütiren, und deshalb hielt man für zweckmäßig, zwei Probevorstellungen davon als Lockspeise vor leerem Hause zu produciren, wahrscheinlich um das Geld für die Hauptproben zu sparen. „O, weise Sparsamkeit; o, weiser Daniel!"

Das sind Zustände, bei denen man nicht weiß, ob man lachen oder weinen soll. Daß der Deutsche dabei die Geduld noch nicht verloren hat, beweist eben — welcher Riese an Geduld der Deutsche ist. Daß die Dresdner Recensenten ex officio dazu schweigen (entweder weil sie müssen oder weil sie diese Schmach nicht spüren) und höchstens eine Faust in der Tasche machen, übrigens aber des Lobens und Preisens kein Ende finden, das sind Dinge, die vor die Oeffentlichkeit gezogen werden müssen, damit Auswärtige lernen zwischen den Zeilen zu lesen, und nicht Alles für baare Münze zu halten, was auf dem Papiere steht. —

Nächstens wird Denen, die gegenwärtig in Dresden noch wagen, die wahre Sachlage unverhüllt und ungeschminkt mit dürren Worten zu besprechen, allerdings schlagend bewiesen werden, daß sie Verleumder sind! Man flüstert sich erstaunt in's Ohr, daß nicht nur Mozart's Titus zur Vermählungsfeier des Prinzen Albert wieder aufgewärmt werde, sondern daß — — Nicolai's „lustige Weiber" in Aussicht seien! Warum nicht auch noch Flotow's „Indra" und die Oper, die Hr. Kapellmeister Krebs einmal noch schreiben wird, um der Welt zu zeigen, was er kann? — Also Nicolai's abgethane, ausgelebte, und allenthalben wieder ad acta gelegte Oper wird in Scene gesetzt werden, um sie durchfallen zu lassen! Das wird die neue Oper sein, zu deren Vorbereitung bereits achtzehn Monate vergingen, und bis zu deren Aufführung noch drei Monate vergehen werden! —

So wenig ein Berichterstatter über solches Misère mit Freuden berichten kann, so wenig können einen Leser, der sich nicht über das Elend seiner Mitmenschen freut, solche Zustände interessiren. Dennoch können wir unseren Lesern die Darlegung solcher Thatsachen nicht ersparen, wenn überhaupt aus Dresden noch berichtet werden soll. Wir würden eine Wendung der Dinge mit der lebhaftesten Freude begrüßen und jeden Fortschritt mit eben so viel Wärme preisen, als wir die jetzige Dresdner Opernwirthschaft nur mit Indignation behandeln können.

Bis zu jener glücklichen Wendung der Verhältnisse aber kann man nur mit dem leidigen „ceterum censeo" schließen:

„So lange die Dresdner Kapelle keinen neuen Kapellmeister erhält, helfen alle Geldopfer, alle Kräfte und alle Anstrengungen zu Nichts." —

Dies näher zu motiviren würde die Aufgabe meiner nächsten Briefe sein, wenn Redaction und Leserkreis nicht mit den bisherigen Briefen schon vollkommen — genug haben sollten! —

Dresden, am 18ten Mai. Hoplit.

Aus Königsberg.

Die Gebrüder Müller. Musikalische Akademie. Oratorien. Tonsprache in der Oper.

Ein Hauptereigniß für diese Saison waren die Concerte der Gebrüder Müller aus Braunschweig. Die hohe Kunst dieses vorzüglichsten aller Streichquartette ist so weltbekannt, daß es keiner besonderen Documentirung mehr bedarf. Die in sich abgeschlossene Einheit in Auffassung und Spiel der Gebrüder steht bis jetzt als einzig da; man bringe die ersten Virtuosen der Welt für jedes einzelne Instrument des Streichquartetts zusammen, und gebe ihnen zehn Jahre Zeit, um sich einzuspielen, — man wird schwerlich eine Wirkung erleben, wie sie unsere vier Gebrüder geben. Ihr Spiel ist nicht in dem Geiste der sogenannten „neuesten Schule", sondern die ganze Technik wurzelt auf dem musikalisch soliden Boden Spohr's, Molique's, die ihrerseits auf der classischen Unterlage Rhode's, Baillot's, Viotti's ruhen. Dieser und jener musikalische Feinschmecker mag über so manche Nüance der Spielweise ein kritisch-mäkelndes Gesicht schneiden, trotzdem, daß auch Er von dem Zauber des Totaleindrucks hingerissen wird: aber eben Dieser und Jener merkt nicht, wie gerade diese den Brüdern zur innersten Natur gewordene Art der Technik hier eine besondere Berechtigung und großen Antheil an der heut zu Tage „eigenthümlich" zu nennenden Wirkung hat, indem die von ihnen gespielten Werke mehr oder weniger im Geiste eben jener Technik Viotti-Rhode-Spohr-Molique's (etwa von 1770 bis 1830) gefühlt und gedacht wurden. Man wolle daraus nicht schließen, ich sei befangen in der Ansicht, eine Musik komme nur dann einzig gerecht zu Gehör, wenn sie in einer Art überlieferter Technik ganz der Zeit ihres Entstehens angemessen ausgeführt werde; — ein interessanter Streit vor mehreren Jahren über den Vortrag Bach'scher Clavierwerke zwischen Griepenkerl senior und Marx (in der Berl. Musik-Zeitg.) hat in den geistvollen und siegreichen Entgegnungen des Letzteren genugsam dargethan, daß der lebendige Geist eines Werkes unmöglich an Ueberlieferungen (der Technik) kleben könne. Das Nachahmen, so zu sagen das à la-Spielen ist eine traurige Sache, wenn's nicht als natürlich von innen heraus kommt; dies ist aber bei den Müllers der Fall, und übt wegen der Uebereinstimmung der Fühlweise der classischen Quartettcomponisten die besondere Wirkung auf den Hörer aus, wie ich sie sonst nicht so harmonisch erlebte. Daß die Spieler, als leibliche Brüder ein Fleisch und Blut, mit einander unter einer Leitung (ihres Vaters) musikalisch-technisch erzogen, eine seltene Gleichheit schon als eine Art Vorausbestimmung mit einander gemein haben müssen, thut noch ein Uebriges, das wohl in Anschlag zu bringen ist als Grund einer Ursprünglichkeit in der Einheit des Zusammenspiels, wie man es so vollendet nach jeder Seite hin schwer wiederfindet. Unser Publikum war „entzückt" in edelster Bedeutung des Wortes; ich selbst empfand so beseligt im ungetrübten Genießen, daß ich Alles glaube, was man von vielen Seiten berichtete, und das nichts Geringeres ist als Wonneschauer, wahrhafte Glückseligkeit, ja Thränenausbrüche, in denen sich Lachen und Weinen zugleich Luft machte. Die Melanconia des kleinen Beethoven'schen B-Dur-, das Gott erhalte des Haydn'schen C-Dur-Quartetts, das ganze Beethoven'sche Harfenquartett in Es, und namentlich das nachgelassene G-Dur-Quartett von Franz Schubert wird allen Hörern unvergeßlich sein. Das letztgenannte Riesenwerk sprengt aus innerer Nothwendigkeit die Bande des Quartetts, um nach technischer Seite zu (durch massenhafte Tonfülle) in das breitere Gebiet des symphonistischen, nach geistiger Seite zu in die ungebundene Form freier Phantasie auszulaufen. Ich mußte zuweilen an die neunte Symphonie dabei denken, und fühlte mich angezogen von der Meinung, daß, wie diese nach Wagner's treffendem Worte die „letzte" überhaupt, dies Quartett auch ein letztes sei, über das hinaus wesentlich Neues in dieser Kunstform nicht mehr geschaffen sei oder werde. Wohl denke ich dabei Spohr's, Onslow's, Mendelssohn's, Schumann's, denke aber auch eben dabei, wie die Quartette gerade dieser Meister die ausgesprochene Ansicht rechtfertigen dürften. Die Quartette dieser Componisten haben keine eigene Urquelle, sondern fließen als Ausläufer dieses oder jenes Hauptstromes seitab; ihr eigenes Flußbett — die eigene Subjectivität — kann dabei doch höchst anziehend sein und ganz neue Gefilde durchlaufen, immer aber tragen sie nur das von dem Hauptstrome Empfangene, mögen sie in der zufälligen Formation noch so eigenthümlich sich gestalten, ruhig oder wild dahinfließen. Auch solche Ausläufer haben wiederum ihre kleineren Nebenarme, die dann wiederum neue geben, und so fort, bis der Inhalt immer mehr an Reinheit verliert und zuletzt sogar kleine Gräben oder Teiche, ja trübe Lachen, — Pfützen absetzt. So muß es sein, denn wo wäre der Originalstrom, der bei entsprechender Fülle und Größe nur ein Flußbett durchliefe, und nicht durch seine gewaltige Urkraft nothwendig noch eine Anzahl Durchbrüche bewirkte? Die Gebrüder Müller als das vollkommenste executirende Streichquartett fühlen sich am heimischsten in den Werken aus der höchsten Blütbezeit dieser Kunstform. Das ist eine Logik des Geistes historisch-musi-

kalischer Entwickelung. Man machte unseren vier Künstlern einst den Vorwurf, Schumann nicht in ihr Repertoir zu ziehen; wahrscheinlich sympathisiren sie nicht mit ihm, was ich ihnen nicht übel nehmen würde. Schumann's Quartette sind für mich ein Hochgenuß; abgesehen von ihrem mehr weiblichen Charakter gegensätzlich zu dem männlichen Beethoven's fühlte ich zuweilen etwas wie verjüngten Beethoven (so zu sagen in das moderne Idiom übertragenen Urbeethoven) heraus. Doch wer weiß, ob ich mit so vieler Liebe an Schumann's Werken (— d. h. seinen wirklichen Kraftwerken aus der Periode seiner natürlichen Productivität —) hängen würde, wäre ich so ausschließlich im Exercutiren der Werke Haydn's, Mozart's, Beethoven's aufgewachsen, wie Müllers es mußten, um eben diese Werke so ganz einzig vorzutragen.

Uebrigens ist durch die Gebrüder Müller wie in mir, so auch in manchen Anderen eine eigenthümliche Umwandlung betreffs des Kleeblattes Haydn-Mozart-Beethoven vorgegangen; ich bezeichne diese Umwandlung, und erwarte meine Geißelhiebe dafür von Seiten absoluter Mozartianer. Ich verlor nämlich einen großen Theil meiner Liebe für Mozart'sche Quartette, und schlug denselben zu der für — Haydn (da nämlich in Bezug auf die Beethoven's ein Mehr unmöglich war). Ich glaube, nur Haydn und Beethoven haben aus unwiderstehlicher innerer Nothwendigkeit Quartette componirt, Mozart aber mehr reflexiv, weil Papa Haydn halt welche componirt hat. Hört man ein Mozart'sches Quartett allein, wird man nichts vermissen, hört man es aber zwischen Haydn- und Beethoven'schen (auch die besten, z. B. A-Dur $\frac{3}{4}$, D-Moll $\frac{4}{4}$ oder C-Dur $\frac{4}{4}$), so vermißt man eben den innerlichen Drang im Schaffen gerade dieser Kunstform, man vermißt den Eindruck der Ursprünglichkeit. Ein wundervoller Bau ohne rechte eigene Lebensfähigkeit ist in Mozart's Quartetten zu erkennen, während Haydn selbst in seinen schwächeren Werken immer eine unmittelbar wirkende Frische ungetrübt zum Ausdruck bringt. Mozart's künstlerische Mission dürfte man überhaupt wohl concentrirt darin erkennen: das dramatische Musikwerk, — die Oper als solche auf den Höhepunkt zu bringen, und zwar dadurch für alle Nationalitäten anschaulich, daß er die Musikstyle Aller zur innigen Einheit durchdrungen, als musikalischen Weltstyl darin gab. —

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Bremen. Anfangs vorigen Monates ward auf der hiesigen Bühne Shakespeare's „Wintermärchen" in der Bearbeitung von Emil Palleske und mit Musik von L. Pape gegeben. Diese Musik giebt ein ehrenvolles Zeugniß von dem Talent und dem Streben des Componisten. Die Shakespeare'sche Dichtung bietet dem Componisten wenig oder gar keine Gelegenheit dar, glänzende, die Sinne bestechende äußere Effecte anzubringen; soll eine Musik zum Wintermärchen eine nachhaltige Wirkung haben, so muß sie, eben so wie dieses Drama, ihren Schwerpunkt nur in dem geistigen Inhalt haben, dieser aber auch der Art sein, daß er ohne äußere Effectmittel wirkt. Diese gewiß sehr schwierige Aufgabe ist Hrn. Pape im Allgemeinen wohl gelungen. Die Ouvertüre giebt die Hauptmomente der Dichtung in kurzen wirkungsvollen Umrissen musikalisch wieder, besonders sind die Themen, welche Perdita's und Hermione's Liebe andeuten, edel, wahr und innig. Die drei Zwischen-Acte (das Drama hat in Palleske's Bearbeitung nur vier Acte) schließen sich stets an die letzte Situation an und leiten in die erste des nächstfolgenden Actes über. Charakteristisch sind die im Stücke selbst vorkommenden Melodramen, Lieder und Tänze, der Trauermarsch und die den Sturm malende Musik. Die theatralische Wirkung des Shakespeare'schen Dramas wird durch diese Musik bedeutend gehoben, es erfüllt diese also vollkommen ihren Zweck. Zu wünschen ist, daß die Dichtung mit der Pape'schen Musik auch auf anderen deutschen Bühnen Eingang finden möge.

In Zofingen kam zum ersten Male in der Schweiz Mendelssohn's Musik zu Athalia mit Ed. Devrient's verbindenden Worten in dem vierten Abonnement-Concert unter Eugen Petzoldt's Leitung zur Aufführung und hatte den glänzendsten Erfolg. Den ersten Theil dieses Concertes bildete Gade's Ouvertüre „Im Hochlande", Hommage à Händel von Moscheles und Ernst's Elegie. Vieuxtemps gab unlängst daselbst ein sehr besuchtes Concert mit entschiedenem Beifall. Das Musikleben in der Schweiz entfaltet sich in erfreulichster Weise. So werden in der Zeit vom 15ten bis 22sten Mai einige größere Aufführungen in Zürich unter R. Wagner's Leitung stattfinden. Am 28sten Mai wird ein in Basel veranstaltetes Musikfest beginnen. Es besteht dies aus zwei Aufführungen, deren erste nur geistlicher, die zweite nur weltlicher Musik gewidmet ist. Das Programm des geistlichen Concertes in der Martinskirche besteht aus Bach's Cantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und Händel's Samson. Im weltlichen im Theater abzuhaltenden Concerte kommt zur Aufführung: Weber's Jubelouvertüre, Scene aus Orpheus von Gluck, Concert für die Clarinette, ein noch nicht näher bestimmtes Duett und die neunte Symphonie von Beethoven.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Tichatschek singt gegenwärtig in Leipzig, bis jetzt ist er als Tannhäuser (zweimal), Ivanhoe, Masaniello und Raoul aufgetreten.

Der Bassist Rieger aus Breslau gastirt im königlichen Opernhause in Berlin.

Henriette Sontag hat zuletzt in Philadelphia gesungen. Ihre Ernte wird als eine sehr gute gerühmt.

Jenny Ney gastirte in Hamburg in den Doppelrollen der Alice und Isabella in „Robert der Teufel".

Am 15ten, 16ten und 17ten d. M. fand in Düsseldorf das große Rheinische Musikfest unter Leitung Schumann's und Hiller's Statt. Von den mitwirkenden Virtuosen nennen wir nur Frau Clara Schumann und Hrn. Concertmeister Joachim aus Hannover.

Hector Berlioz ist nach London gegangen, um das Einstudiren seines „Benvenuto Cellini" daselbst zu leiten.

Frau Fernau aus Sondershausen gastirt in Leipzig in Coloraturpartien.

Aus Zürich schreibt man vom 19ten Mai: „Wagner's erste Musikaufführung hatte gestern einen hier unerhörten Erfolg. Die Begeistrung des Publikums wuchs mit jeder Nummer und endigte am Schlusse des Concerts mit einem allgemeinen Jubelrufe, der nicht aufhören wollte, während der geniale Tondichter mit Kränzen und Blumen überschüttet wurde. Gegen siebenzig lauter treffliche Musiker bildeten das Orchester, der Chor zählt 152 Mitglieder. Mehreren Musikern der Münchener Kapelle, welche auch kommen wollten, wurde Urlaub und Paß verweigert." Die Augsburger „Allgemeine Zeitung" enthält über das ganze Fest einen enthusiastischen Bericht, bei dem es nur interessant wäre zu wissen, was der „musikalische Charakterkopf" Hr. Riehl dazu gesagt hat!

H. v. Bülow hat zwei Concerte in Preßburg gegeben, und große Anerkennung daselbst gefunden. Er spielte Compositionen von Liszt, Mendelssohn und Willmers mit lautem Beifall und Dacaporuf.

Neue und neueinstudirte Opern. In Cassel ist Wagner's „Tannhäuser" zum ersten Male in Scene gegangen.

Im Theatre italien zu Paris ist Mercadante's „Bravo" zum ersten Male aufgeführt worden. In der großen Oper ist die „Fronde" von Niedermeyer zur ersten Aufführung gekommen und schon sieben Mal wiederholt worden; im Theatre Lyrique hat eine Oper des Sängers Duprez „Der Brief an den lieben Gott" Fiasco gemacht.

Der „Tannhäuser" ist in Posen in Vorbereitung.

Vermischtes.

Wie die „Signale" melden, haben in Frankfurt a. M. die Hrn. Schnyder von Wartensee und Rühl (Musikdirector) einen neuen Orchesterverein zur Aufführung Haydn'scher Symphonien und Mozart'scher Clavierconcerte gegründet.

In Hessen-Cassel sind alle Gesangvereine als „revolutionär" verboten worden. „Wo man singt da laß dich ruhig nieder, böse Menschen haben keine Lieder". O Seume!

Im Hoftheater zu Berlin ist Michael Beer's „Struensee" mit der Musik Meyerbeer's aufgeführt worden.

Der Hofopernsänger Gey in Hannover hat als Don Juan sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Mitglied der Bühne gefeiert.

Emanuel Geibel hat für eine „hohe Dame" in Berlin einen „Operntext" geschrieben.

Die Wittwe des auch in der Kunstwelt bekannten Professors der Rechte Louis Kleinwächter in Prag ist im Besitz eines der berühmtesten Violoncells von Guarneri. Auf dem in diesem Instrumente befindlichen Zettel stehen die Worte: Andreas Guarnerius fecit Cremona sub titulo Sancta Teresia 1694. Dieses herrliche, wohlconservirte Instrument, für dessen Trefflichkeit der als Kenner von Instrumenten bekannte Kapellmeister Aug. Pott in Oldenburg einsteht, soll demnächst zum Verkaufe kommen, und es wäre zu wünschen, daß es nicht in die Hände irgend eines Raritäten-Sammlers geriethe, sondern daß es von einem Künstler erworben würde, damit das Kleinod der Welt und der Kunst ferner nicht mehr vorenthalten bliebe.

Briefkasten.

Zofingen. Hr. C. P. Sie haben durch die Gebr. Hug und durch Ihren ehemaligen Leipziger Wirth (indirect) Bescheid erhalten, daß Ihr Anerbieten angenommen ist und bald zur Ausführung kommen wird. Neuwied. Hr. F. Die Angelegenheit ist, wie uns mitgetheilt wurde, durch eine directe Antwort des Betheiligten erledigt.

Beethoven, L. van, Op. 10. Nr. 1. Sonate. C-moll. 17½ Sgr.
———, Op. 13. Grande Sonate pathétique. C-moll. 20 Sgr.
———, Op. 26. Grande Sonate. As. 20 Sgr.
———, Op. 27. Nr. 2. Sonate. Cis-moll. 17½ Sgr.
———, Op. 29. Nr. 2. Sonate. D-moll. 25 Sgr.
———, Op. 49. Nr. 1. Sonate. D. 12½ Sgr.
———, Op. 49. Nr. 2. Sonate. G. 10 Sgr.

Brunner, C. T., Op. 152. Erheiterungen. 12 kleine Stücke. Heft 1—4. à 15 Sgr.
Dieselben einzeln Nr. 1—12. à 7½ Sgr.

Dietrich, A., Op. 3. Sechs Lieder: Ritter Frühling. Früh Morgens. Im April. Hinab von den Bergen. Erwachen. Des Müden Abendlied. Für eine Singstimme mit Pianoforte. 22½ Sgr.

Eschmann, J. C., Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdrucks und der Nüancirung im Pianofortespiel. Heft 2. 1 Thlr. 5 Sgr.
———, Op. 18. Sechs Tonstücke für Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 1. Romanze. 15 Sgr.
Nr. 2. Scherzo. 12½ Sgr.
———, Op. 19. Drei kleine Clavierstücke. Capriccio — Blumenstück — Liebeslied. 15 Sgr.

Eschmann, J., jun., Drei Tänze für Pianoforte: Mathilden-Walzer. — Bertha-Polka. — Emma-Polka. 10 Sgr.

Gerville, L., Pascal, le Bengali au Reveil. Bluette en forme d'Etude pour Piano. 7½ Sgr.

Goria, A., Op. 5. Olga. Mazurka pour Piano. 7½ Sgr.
———, Op. 6. Caprice — Nocturne do. 10 Sgr.
———, Op. 7. Etude de Concert do. 10 Sgr.
———, Op. 18. Nadiejda. Esperance. Mazurka originale do. 7½ Sgr.

Gumbert, F., Op. 50. Drei Lieder für Sopran oder Tenor.
Nr. 1. Provenzalisches Morgenständchen. 7½ Sgr.
Nr. 2. Der letzte Kuss. 5 Sgr.
Nr. 3. Liebestöne. 5 Sgr.

Jansen, F. G., Op. 1. Sechs Gesänge: Nun ist der Tag geschieden. Wehmuth. Die Einsame. Nun hab' ich alle Seligkeit. Frühlingslied. Frieden. Für eine Singst. mit Pfte. 22½ Sgr.

Kircher, J., Op. 8. Deux Pensées expressives pour Piano.
Nr. 1. Résignation. 12½ Sgr.
Nr. 2. Une Adolescence. 10 Sgr.
———, Op. 11. Deux Mazourkas originales pour Piano. Nr. 1, 2. à 10 Sgr.

Lotzgesell, G., Die Boten: „Wo zieht ihr hin, ihr Vöglein". Für eine Singstimme mit Pianoforte oder Guitarre. 5 Sgr.

Musard, F. H., Album de Musique de Danse (dedié à sa Majesté l'Impératrice de tous les Russes).

Separés:
Nr. 1. Alma. Polka. — Mazurka. 10 Sgr.
Nr. 2. La Bergère des Alpes. Rédowa. 10 Sgr.
Nr. 3. Les Chevaliers Gardes, Polka russe. 5 Sgr.
Nr. 4. Les Dames de la Halle. Quadrille. 10 Sgr.
Nr. 5. Moïse. Quadrille. 10 Sgr.
Nr. 6. Newyork. Valse américaine. 15 Sgr.
Nr. 7. L'Oncle Tom. Schottisch. 10 Sgr.
Nr. 8. Steeple-Chase. Polka. 10 Sgr.

Rosenkranz, A., Uebungs- und Erholungsstunden am Pianoforte. Zwölf Stücke in fortschreitender Ordnung. Heft 1 15 Sgr.

Sennai, G., Op. 20. Trois Morceaux de Salon: Impromptu — Chant du Soir — Fleur élégante. 17½ Sgr.

Nur in fester Rechnung wird versandt:
PORTRAIT von

Bott, J. J., Kurf. hessischer Hofcapellmeister, auf chines. Papier. 20 Sgr.

Eschmann, J. C., Tonkünstler, auf chines. Papier. 20 Sgr.
———, Dasselbe auf weiss Papier. 15 Sgr.

Spohr, Dr. L., General-Musikdirektor, auf chines. Papier. 20 Sgr.
———, Dasselbe auf weiss Papier. 15 Sgr.

Gesuch!

Eine Musikalienhandlung und Leih-Anstalt wird zu kaufen gesucht.

Hierauf Reflektirende werden ersucht, die Kaufbedingungen an die Addresse ***A. F. in Königsberg in Preussen*** einzusenden.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. **№ 23.** Den 3. Juni 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Instructives.

Für Pianoforte.

Louis Plaidy, Technische Studien für das Pianofortespiel. (Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig.) — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2 Thlr.

Nicht allzu häufig kommt es vor, daß die Verfasser von instructiven Werken es verstehen, ihr Material in geistreicher oder auch nur genießbarer Weise zu verarbeiten; sie glauben oft genug das Ihrige gethan zu haben, wenn sie ihre Schulen, Studien rc., so wie es die Sache selbst und ihre ganz respectabelen Erfahrungen verlangen, in progressiver Folge ordneten und möglichst praktische mechanische Uebungen, Etüden rc. gaben, die öfters nicht einmal ganz ihr Eigenthum sind. Auf die Fassung des Textes der Schulen wird in der Regel sehr wenig Rücksicht genommen; derselbe ist oft unbeholfen, das Trockene der Theorie ist durch schwülstigen oder ungewandten Styl noch trockener gemacht, und es bleibt bei dergleichen Werken dann immer noch dem Lehrer überlassen, das Gute, was sie enthalten, dem Schüler zugänglich und genießbar zu machen. Eine sehr anerkennenswerthe Ausnahme von dieser fast stereotyp gewordenen Unerquicklichkeit und Ledernheit der meisten Schulen machen vorliegende technische Studien. Der Verfasser des dazu gehörigen Textes hat die an sich etwas trockene Materie so geistvoll und stylistisch elegant bearbeitet, wie dies unseres Wissens bis jetzt noch bei keinem anderen instructiven Werke geschehen ist. Jedes einzelne Kapitel ist mit einem treffenden, den Schüler aufmunternden und anregenden, den bedeutendsten deutschen Dichtern und auch Ph. E. Bach's „Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen" entnommenen Motto versehen — jedenfalls eine sehr glückliche Idee, welche beweist, daß wir es hier mit einem Manne zu thun haben, der nicht allein trefflicher Pianist und erfahrener Lehrer, sondern auch ein übrigens hochgebildeter und geistreicher Mensch ist. Sehr richtig bemerkt der Verfasser in dem kurzen Vorwort, daß es ungeachtet der zahllosen Pianoforte-Schulen doch an einem Werke fehlt, welches er seinen Schülern, namentlich denen des Leipziger Conservatoriums — also denen, deren Lebensberuf die Kunst werden soll — bei ihren technischen Studien *unbedingt* empfehlen könnte. Abgesehen davon, daß die umfangreicheren Werke durch ihren hohen Preis die Anschaffung erschweren — sagt der Verfasser weiter — enthalten sie Vieles, was nur für Anfänger berechnet ist und solchen Schülern, welche die Anfangsgründe überschritten, von geringerem Nutzen sein würde. Recht hat ferner der Verfasser, wenn er

sagt, daß die wenigen Werke, die für weiter Vorgeschrittene geschrieben sind, Dinge enthalten, von denen er als Lehrer geradezu abrathen zu müssen glaubt, daß endlich noch manche nützliche Winke gegeben werden können, die guten Lehrern wohl bekannt sein dürften, die bis jetzt aber noch in allen Schulen vermißt werden.

Nach dem durch Ebengesagtes in Kürze angedeuteten Standpunkte des Verfassers darf man mit Recht erwarten, daß auch die Anordnung des Materials eine dem rationellen Lehrgange entsprechende sein wird. Auch nach dieser Seite hin wird den strengsten Anforderungen genügt. In einer kurzen Einleitung wird von der Bedeutung der Technik für das Pianofortespiel gesprochen. Mit schlagenden Gründen werden die irrigen Ansichten Vieler über diesen Gegenstand widerlegt, die Vorwände beseitigt, unter denen sich nicht allein Dilettanten, sondern leider oft auch Solche, die einmal Leute von Fach werden wollen, dem Mühsamen der mechanischen Uebungen zu entziehen suchen. Ueber die oft von Musikern wie Dilettanten gehörte Redensart, daß es gar nicht ihre Absicht sei, Virtuosen zu werden, lassen wir den Verfasser selbst reden: „Zu ihrer (dieser Musiker und Dilettanten) Beruhigung sei ihnen gesagt, daß einige gründliche Studien sie durchaus nicht der Gefahr aussetzen, sich plötzlich als Virtuosen wiederzufinden, und daß sie vorher dazu gelangen müssen, ganz einfach gute Spieler zu werden. Danach zu streben, soweit es die Umstände nur erlauben, soll und muß aber das Ziel eines jeden Pianofortespielers sein, — des Musikers, wenn er nicht den Vorwurf auf sich laden will, die Kunst zu einem gewöhnlichen Geschäft herabzuwürdigen, des Dilettanten, weil er durch den Umstand, daß er sich zu seinem Vergnügen mit der Kunst beschäftigt, durchaus nicht das Recht erlangt, sie als ein bloßes Zerstreuungsmittel zu betrachten und nach Belieben eine Composition unter mehr oder weniger barbarischen Verstümmelungen zu Gehör zu bringen." Er spricht in dieser Einleitung ferner über die Eintheilung der zu dem Ueben bestimmten Zeit, so wie von der Art und Weise, wie überhaupt die mechanischen Uebungen vorzunehmen sind.

In den der Einleitung folgenden zehn Kapiteln faßt der Verfasser das Material selbst zusammen und giebt hierin manches Neue, wie z. B. im dritten Kapitel das über den Anschlag, im vierten das über das Ueben, im siebenten das über das Prima-vista-Lesen oder Vom-Blatt-Spielen Gesagte. Dem fünften Kapitel, welches von den Fingerübungen handelt, sind solche in zehn Abtheilungen zerfallende beigefügt. Diese Fingerübungen bekunden eine tüchtige von einem denkenden Künstler auf's Beste benutzte Erfahrung; die zu jeder Art dieser mechanischen Uebungen gemachten Bemerkungen sind sehr treffend und mögen von dem Studirenden wohl beachtet werden. Außer den erwähnten Momenten widmet der Verfasser der Haltung des Körpers, der Stellung der Hand, dem Studium der Etüden und größeren Werke, dem Fingersatz, dem melodischen Spiel und dem Vortrage je ein besonderes Kapitel; in einer Schlußbemerkung bezeichnet er die zwei hauptsächlichsten Klippen, welche der Pianist, wie überhaupt jeder Künstler, während seines Studiums zu vermeiden hat: Muthlosigkeit und Mangel an Ausdauer einer Seits und Ueberschätzung seiner Leistungen anderer Seits. Er ermahnt ferner den mit Talent Begabten, diese Gaben nicht als sein eigenes Verdienst anzusehen, sie vielmehr nur als eine Verpflichtung zu betrachten, seine natürlichen Anlagen so weit auszubilden, daß er einst Das zu leisten vermöge, was man von seinem Talente zu fordern ein Recht hat — „denn", schließt der Verfasser sein Werk, „das Verdienst eines Menschen besteht nur in dem Fleiß und in der Mühe, die er darauf verwendet, das sich gesteckte Ziel zu erreichen."

Wir glauben, daß Das, was hier über dieses verdienstvolle, einen großen Fortschritt in seiner Sphäre anbahnende Werk gesagt worden ist, genügen wird, alle Lehrer, welchen es Ernst mit ihrem Beruf ist, darauf aufmerksam zu machen, und sprechen nur noch den Wunsch aus, es mögen diese technischen Studien die weiteste Verbreitung unter den Pianisten und gewissenhafteste Anwendung beim Studium des Pianofortespieles finden. F. G.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

J. G. Herzog, Op. 25. Heft II. Zehn Orgelstücke zur Uebung und zum kirchlichen Gebrauche. — Offenbach, Joh. André. Preis 54 Kr.

Unter diesen Orgelstücken ist die Hälfte (die Nummern 1, 2, 6, 8, 9) mehr frei gehalten, d. h. weniger in contrapunktischer Arbeit, strenger Nachahmung ꝛc., als vielmehr in rein melodischem Ergusse. Und es hat jedenfalls der Verf. wohl daran gethan, das melodische Element — das namentlich in so vielen ältern Orgelstücken so oft durch das Gegentheil: eine steife und trockne so wie mitunter höchst geistlose contrapunktische Form vertreten wird — auf dem kirchlichen Instrument zu behaupten, auch hat er dies auf eine dem Ort und dem Instrument angemessene Weise gethan, ohne an die andere Klippe der Orgelcompo-

stion, an das Profane, Unkirchliche, Triviale zu streifen. Ueberhaupt stellen sich bei dieser Betrachtung jene zwei Extreme, in die nun einmal ein Orgelcomponist der Neuzeit nicht gerathen darf, recht haarscharf gegenüber. Contrapunktische Gewandtheit entwickelt der Verf. auch in der andern Hälfte: Nr. 3, 4, 5 Choralvorspiele, so wie in den fugirten Sätzen Nr. 7 und 10. Die Vorgenannten betreffend ist in Nr. 3 und 5 die dem Vorspiel zu Grunde gelegte thematische erste Choralzeile reichlich, in Nr. 4 (Wie schön leuchtet uns rc.) dagegen zu spärlich durchgeführt, so daß dem Zuhörer gerade die Hauptsache, die Melodie, wohl gänzlich aus der Erinnerung entschwinden möchte. Mit einer Harmoniefolge in Nr. 5 D-Moll (Jesu meine Freud rc.) kann sich Ref. nicht ganz einverstanden erklären: e a c, e gis h, a c is e, wo die mittenstehende Dominantenharmonie ausschließlich der vorhergehenden a moll Tonart angehört und auch dahin wieder zurückführen muß. Aus obiger frappanter, unerwarteter Umstimmung entsteht ja eben auch dann jene allbekannte harmonische Sünde, der sogenannte Querstand, sobald diese chromatische Umstimmung nicht in einer und derselben Stimme sondern in irgend einer andern erscheint. Einen ähnlichen Fall giebt das Ende: a d f. a cis e, d fis a. Obwohl man diesen Durschluß in D-Moll bei ältern Componisten (die die kleine Terz verschmähend, diese entweder ganz verließen oder den Dominantendreiklang gebrauchten) und auch bei Sebastian Bach oftmals findet, so ist doch hier der schließende Moll-Accord wegen des unmittelbar darauf im Choral wiederanfangenden nämlichen, gerathener und anwendbarer. Als Uebung werden diese Orgelstücke schon nützen; sollten sie aber als wirkliche Vorspiele beim kirchlichen Gebrauch vielleicht zu lang erscheinen, so lassen sie sich wenigstens in ihr Gegentheil, in das Nachspiel umkehren und so anwenden.

Dessau. Louis Kindscher.

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner" in den „Grenzboten" Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Fünfter und letzter Brief.

Mein Herr! Ich gelange nunmehr an denjenigen Theil Ihres Aufsatzes, welcher sich in Erörterung einiger nicht uninteressanter Detailfragen ergehen sollte, wobei Sie aber, weitentfernt irgend etwas Stichhaltiges vorzubringen, sich einzig und allein darin gefallen, den gesunden Menschenverstand so oft wie möglich mit Keulen ins Gesicht zu schlagen. Ich will meinen Lesern nicht zumuthen Ihren Aufstellungen von Wort zu Wort zu folgen, sondern begnüge mich ihnen eine kleine Blumenlese aus denjenigen Sätzen zusammenzustellen, auf welche Sie einen besonderen Nachdruck legen.

„Wagner ist ein Dilettant!" sagen Sie; und wie gewöhnlich ersparen Sie sich wieder den Beleg für diese Behauptung. Sie thun zuerst so als ob einmal irgendwer irgendwo gesagt hätte, an den „Künstler der Zukunft sei das Postulat einer Universalität genialer Schöpfungskraft zu stellen", und eifern alsdann gegen dieses popanzartige Postulat, welches nur in Ihrer verbrannten Einbildungskraft existirt. Sie führen dann aus, daß die Kunsttechnik zu einem außerordentlichen Grade von Ausbildung gelangt und „Eigenthum der gebildeten Welt" geworden sei. Daran also könnte es nun Wagnern wohl nicht fehlen, dächte ich, wenn es Ihnen vielleicht nicht gar noch einfallen sollte, ihn nicht zur „gebildeten Welt" zu rechnen. Aber Kunstwerke „gehen nur aus dem schöpferischen Genie hervor." „Nur" — das ist neu; wahr ist es freilich nicht. Wenn Sie nun bewiesen, daß Wagner kein „schöpferisches Genie" sei, so könnte man sich allenfalls darauf einlassen, Ihnen so viel Unterricht in der Aesthetik zu ertheilen, als Sie nöthig hätten, um etwas Vernünftigeres zu sagen als „Wagner ist ein Dilettant"; aber da Sie nichts beweisen, so kann man sich wohl auch eines Gegenbeweises entbunden erachten.

„Wagner stellt an die Opernmusik die erste Forderung, daß sie dramatisch, d. h. in jedem Momente charakteristisch sei." Sie würden mich verbinden, wenn Sie mir sagen wollten, wo Wagner diese Forderung in obiger Fassung stellt, die einen solchen Mangel an Begriffsbildung verräth, daß sich nicht nur ein Kunstphilosoph wie Wagner, sondern auch jeder andere gebildete Mensch derselben schämen müßte. Ich begnüge mich das Citat als Wagner'sches zu desavouiren, und die Ehre seiner Urheberschaft Ihnen, wahrheitsliebender „Kritiker", zu vindiciren. — Sie eifern alsdann gegen die Consequenzen jener Wagner unterschobenen „Forderung", brechen aber wie ein recht ungeschickter Journalbackfisch Ihrer kleinen Diatribe die Spitze ab, indem Sie zugeben, daß diese Consequenzen im Tannhäuser noch nicht so weit getrieben seien, daß Sie die „Principienfrage" (Sie und „Principien"!!) nicht auf sich beruhen lassen könnten.

Sie finden dann, daß Wagner „überraschende,

treffende Einfälle habe", daß er verstehe „zu spannen, vorzubereiten", daß er „ein aufgeregtes, bis zur Fieberhaftigkeit exaltirtes Wesen" bekunde, welches den Zuhörer „irritire"; aber Sie meinen gleichwohl, daß es Wagner an „Erfindungskraft" mangle. In der „äußern Form längerer Sätze, im Zuschnitt der Melodie" finden Sie den Einfluß Meyerbeer's (?!) unverkennbar. Es war Ihnen vorbehalten zu erfinden, daß Wagner versificirt wie Scribe, und seine Verse musikalisch behandelt wie Meyerbeer. O Sie Schäker, Sie! —

Aber nun drehen Sie sich im Kreise, wie ein gerückter Tisch und sagen wieder: „Indessen den Hauptwerth legt Wagner auf die specifisch-dramatische Musik, die mit ihrer Charakteristik den Dialog Wort für Wort und die Handlung Schritt für Schritt begleitet." Wie schon bemerkt hat Wagner nie daran gedacht dergleichen zu sagen. Aber Sie wollten Wagnern eine kleine Standrede halten und da er Ihnen den Anlaß nicht hergab, so mußten Sie ihm einen octroyiren. Wenn man nun den Beweis von Ihnen verlangte, daß jene Art der „Charakteristik" „specifisch dramatisch" sei, so würden Sie dastehen wie ein Schulknabe; denn man würde Ihnen bündigst nachweisen, daß dieselbe im Oratorium, in der Programm-Instrumentalmusik, in der Ballade, ja sogar im Liede vorhanden ist und sein muß, man würde Ihnen zeigen, daß diese Charakteristik vorhanden war, ehe es überhaupt eine Oper gab, und daß mithin der Begriff des „specifisch-dramatischen" hier ganz sinnlos von Ihnen angewandt worden. Sie meinen, daß Weber zu dieser Charakteristik den Impuls gegeben. Warum gehen Sie nicht ins Conservatorium, und studiren Geschichte der Musik und des Kunststyles? Sie haben's sehr — sehr nöthig. — Aber Sie mußten einen groben historischen Schnitzer zum Besten geben, damit Sie von Weber sprechen, und sagen konnten: Weber besaß „wahre Begeisterung und frische Erfindung, Wagner besitzt sie nicht." Wenn Sie doch einmal beweisen wollten, warum Jedermanns Begeisterung wahr ist, nur die Wagner's nicht, wenn Sie doch einmal zeigen wollten, was an Wagner's Erfindung so alt und abgestanden ist, daß alle andere dagegen frisch erscheint! Nichts über Ihr Wohlwollen und Ihre Redlichkeit!! —

Im Folgenden geben Sie nun einen Bombast ästhetischer Ungereimtheiten von sich, mit dessen Beleuchtung ich meinen Lesern nicht beschwerlich fallen will. Sie declamiren alsdann mit „wahrer Begeisterung" gegen die Instrumentaleffecte; aber diese „wahre Begeisterung" geht mit Ihrem Verstande durch und plötzlich rufen Sie aus: „Es wäre ein wahres Glück, wenn jetzt ein Musiker käme, der nicht instrumentiren könnte, aber Musik machte." Die Instrumentirung ist nun nichts anderes als die Kunst der Tonfarbengebung. Was würde man von einem Kritikus denken, welcher schriebe: Wenn doch einmal ein Maler käme, welcher keine Farben brauchte, aber malte! Man würde ihn in's Narrenhaus schicken, oder die Grenzboten würden ihn als Referenten anstellen.

Kaum haben Sie einen Unsinn von sich gegeben, so tischen Sie zur Abwechselung eine Unwahrheit auf. Sie ziehen gegen Wagner den Harmoniker los und appliciren ihn das salve dictum eines „Jemand", der sich „treffend geäußert" haben soll, daß „bei Wagner immer nur zwei, selten auch nur drei Accorde zusammenhängen." Ob Sie die Wahrheit sagen oder nicht, darauf kommt Ihnen Nichts an: calumniare audacter, semper aliquid haeret.

Alsdann tadeln Sie die musikalische „Charakteristik" der Venus, welche Wagner Ihrem Wunsche gemäß als einen kalten „Teufel, dem es nur ums Holen zu thun ist", hätten zeichnen sollen.

Sie finden auch die „Charakteristik" der Theilnehmer am Sängerkampfe ungenügend. Ich habe in einem früheren Briefe bemerkt, daß ich Veranlassung haben würde später über diesen Einwurf zu sprechen. „Die Sänger" sagen Sie, „sind trocken und monoton dargestellt, und wenn dies etwa geschehen ist um das Interesse auf Tannhäuser zu concentriren, so verräth das eben eine Schwäche des Productionsvermögens." Ich zweifle nicht, daß eine große Anzahl Opernmacher die Gelegenheit des Sängerkampfes ergriffen hätte, um jeden der einzelnen Sänger mit einem langen und „charakteristischen" horsd'oeuvre auftreten zu lassen. Wagner hat dieser Versuchung glücklich widerstanden und nicht als Zweck behandelt, was blos Mittel ist. Die Pointe des Sängerkampfes besteht in dem Momente wo der Tannhäuser das Geheimniß seines Aufenthaltes im Venusberge verräth; um dieses Momentes willen ist der Sängerkampf eingeführt, nicht aber der Charakteristik der einzelnen Sänger wegen, welche für das Drama kein Interesse als Individuen haben, sondern blos in ihrer Gesammtheit als Gegensätzliches zum Tannhäuser, als welches Sie auch von Elisabeth stets behandelt werden, welche ihrer nie einzeln und namentlich, sondern nur im Ganzen und zusammenhaft als der „Sänger" gedenkt. —

Sie begehen nunmehr einen Act liebenswürdiger Bescheidenheit indem Sie sagen, „daß der Tannhäuser nicht bestehe, wenn man an ihn den Maßstab anlege, an dem man große Künstler und wahre Kunstwerke messe, und welchen Wagner selbst angelegt wissen wolle." Ich weiß nicht, wo Wagner von diesem Maßstabe spricht. Sie wissen es auch nicht. Was ist

nun dies für ein Maßstab? Sie hätten es sagen sollen. Sie schweigen aber davon. — Sie sagen weiter, daß Wagner kein Urtheil über seine Bestrebungen habe, und geben nicht undeutlich zu verstehen, daß Sie so ziemlich die einzig wahre Autorität seien, in Sachen zu entscheiden. — Alsdann sprechen Sie von der Ouvertüre in der Absicht zu behaupten, daß Wagner kein Instrumentalcomponist sei. Dies letztere weiß ich nicht, das aber weiß ich, daß wirkungsvolleres und wohlgeformteres an Ouvertüren in neuerer Zeit wenig geboten worden ist, als die Tannhäuserouvertüre, und da dies Werk in Deutschland demnächst den bei weitem größten Theil der öffentlichen Meinung für sich hat, so kann man über Ihre Behauptung um so eher hinwegsehen, als Sie eben nicht gerade im Falle sind aus dem durch und durch sterilen Boden Ihrer „Principien" den Keim für bessere Schöpfungen ersprießen zu machen.

Sie ziehen gegen den Contrapunkt Wagner's zu Felde. „Wagner ist ein schlechter Contrapunktist" meinen Sie. Es ließe sich ziemlich viel über diesen Gegenstand sagen. Ich selbst bin nicht erbaut von der contrapunktischen Technik in den Wagner'schen Werken, wenn auch aus ganz andern Gründen als Sie, dem ein paar ganz untergeordnete Details Anlaß zum Tadel geben konnten, über welche ich mich gar nicht aufhalten möchte in Betracht, daß sich leicht eine schwerere Beschuldigung gegen Wagner erheben ließe, wenn man schon einmal verlangte, daß im Tannhäuser eine vollendete Application historisch-contrapunktistischer Schreibart hätte gemacht werden sollen. Dies letztere ist nicht zu verlangen und wenn man auch beklagen muß einen Theil der musikalischen Technik fortwährend vernachlässigt zu sehen, welcher eine Menge der reinsten und schönsten Effectmittel bietet, so ist es doch unbillig Wagnern schärfer zu tadeln, als man dies bei Rossini oder Weber thun würden, welche jedenfalls und erweislich schwächere Contrapunktisten waren als Wagner.

Sie verbreiten sich nunmehr über das Einzelne des Werkes mit Bezugnahme auf seine Erscheinung auf der Leipziger Bühne. Sie machen bei dieser Gelegenheit einige desperate Versuche witzig zu sein, was Ihnen aber nicht gelingt, weil zum Witze eine Art der Geistesthätigkeit gehört, deren Sie nicht fähig zu sein scheinen. Sie üben das, was nach Ihren Begriffen Witz sein soll, an dem Umstande, daß Wagner beim Erscheinen des Hirtenknaben fernes Kuhglockengeläute erklingen läßt. Kann man aus Ihrer Darstellung eine Spur von Wahrheit abnehmen, so darf Ihr Tadel weniger der Vorschrift Wagners als ihrer Ausführung gelten. Aber dadurch daß Sie Ihr Papier aus großer Vorliebe für das liebe Vieh mit Kuhglocken-Reminiscenzen anfüllten, verloren Sie den nöthigen Raum, den Sie zur mindestens flüchtigen Erwähnung hinlänglich auffälliger, wesentlicher Schönheiten des Werkes hätten verwenden können. (Uebrigens liegt darin für Operncomponisten, welche das Wohlwollen unseres Neunergrenzboten ambitioniren, ein nicht zu mißkennender Wink, welche Eindrücke auf das sensorium commune dieses „Kritikers" die stärksten, nachhaltigsten und mithin dankbarsten sind.) Unter andern Pröbchen seinen Urtheils gewahrt man auch, daß Ihnen das Duett im zweiten Acte „trivial", — das Liebeslied des Tannhäuser als „ächter Meyerbeer", — das Lied an den Abendstern „Proch'sch", die Scene zwischen Tannhäuser, Wolfram und Venus analog dem Schlusse von „Robert der Teufel" vorkommen. Sie finden es mährchenhaft, daß Wolfram im Freien die Harfe bei sich hat, während es heutzutage noch mancherorts üblich ist eine Cither, Laute, Mandoline, Guitarre od. dgl. mitzunehmen.

Sie reiben sich an der Erscheinung des Abendsterns am Bühnenhimmel, für welche Wagner gar nicht verantwortlich sein kann, da in seinem Buche gar nichts darüber angedeutet ist. Sie schließen endlich mit einer Parallele zwischen Meyerbeer und Wagner, welche allerdings zu Gunsten des Letztern ausfällt, und sprechen dann ein großes Wort gelassen aus, nämlich daß aus den Elementen welche Sie für diejenigen des Wagner'schen Kunstschaffens ausgeben möchten", kein Kunstwerk zu gestalten sei, was den Anforderungen auch nur der Gegenwart genüge." Ich glaub' es Ihnen, denn aus diesen Elementen kann man nicht einmal Stoff zu einem mittelmäßigen Artikel für die Grenzboten zusammen bekommen. — Daß ich den in meinem Gegenwärtigen beregten Theil Ihres Aufsatzes ernsthaft nehme, kann Niemand verlangen; es ist anzunehmen, daß Sie selbst bei besserer Erkenntniß den bei weitem größten Theil dieses Artikels desavouiren. —

Ich schließe hiermit meine Briefe an Sie ab. Ihnen selbst habe ich nur Weniges noch zu sagen. Sie haben sich unterstanden in einem bekannten Blatte über einen Künstler und ein Kunstwerk nach flüchtigster Kenntnißnahme von beiden in einer apodictischen und leidenschaftlichen Weise abzuurtheilen: schon dies verdiente Entgegnung. Aber Sie haben mehr gethan. Sie haben über Dinge gesprochen und sehr unbescheiden gesprochen, in welchen Sie die gröbste Unwissenheit bekunden; das verdiente Zurechtweisung; — Sie haben ihren Lesern wissentlich oder unwissentlich eine beträchtliche Anzahl Unwahrheiten aufbinden wollen: dies verdiente Züchtigung. — Als Sie Ihren Aufsatz der Redaction zum Abdruck übergaben, waren Sie ohne Zweifel Ihrer Incompetenz nicht minder bewußt,

als Ihrer guten (—) Absicht und kannten die volle Verantwortlichkeit, welche Sie durch ein Attentat auf die Kunstkritik, wie das corpus delicti in Nr. 9 der Grenzboten ausweist, auf sich und die Redaction luden, beruhigten sich aber wohl mit der Hoffnung, man würde selbes ungerügt vor sich gehen lassen. Diese Tollkühnheit ist in einer Zeit übel angebracht, wo die Künstler, einer miserablen Afterkritik von ungewaschenen Händen müde, selbst ihr ehrliches, offenes Wort zu ihrem guten Rechte in die Wagschale legen. Es ist eine noch allzuwohl erinnerliche Thatsache, wie dem Genius Beethovens durch eine „Kritik" nicht viel besserer Art als die Ihrige der Hemmschuh, der sein Vorschreiten in die Erkenntniß und Anerkennung des Jahrhunderts hindern sollte, systematisch geschmiedet wurde. Die Anforderungen an die jüngere Künstlerschaft steigen täglich. Jede bedeutende Persönlichkeit und Leistung hat von Haus aus Decennien lang für ihre öffentliche Existenz zu kämpfen. Bringt eine solide, positive Kritik das Publikum in seiner Erkenntniß und den Künstler selbst in seinem Schaffen vorwärts, so wirkt dagegen die rein negative Kritik nach allen Seiten lähmend, Mißtrauen erweckend, ertödtend. Zur letztern Art gehört Ihr Artikel, und seine Wirkung wäre eine schädliche gewesen, wenn Ihr Können Ihrem guten Willen gleich käme. — Diese Art von Kritik sorgfältig zu controliren ist die Schuldigkeit der jüngeren Künstlerschaft. Sie ehrt dadurch gleichmäßig die öffentliche Meinung, von der sie unwürdige und falsche Ansichten fernt, wie die Kunst, die ihr mehr am Herzen liegt, als daß Ihr Tempel jedem müßigen soi-disant Schöngeist als Arena für seine rohen Gladiatoren-Exercizien preisgegeben werden dürfte. — Ich hätte noch Einiges über Ihre derzeitige Anonymität zu sagen, will es mir aber auf eine andere Gelegenheit ersparen.

Somit zeichne ich denn ohne ein Weiteres mit ꝛc.

Weimar, Anfangs März 1853.

Joachim Raff.

(Schluß der Briefe.)

Aus Königsberg.

Die Gebrüder Müller. Musikalische Akademie. Oratorien. Tonsprache in der Oper.

(Schluß.)

Die musikalische Akademie führte am Allerseelenabend Spohr's Cantate „die letzten Dinge" in der erleuchteten Domkirche unter Marpurg's Direction mit Orchester auf. Aufrichtig gestanden: es war langweilig, so gut auch Manches gelang, und so „hübsche Sachen" auch darin enthalten sind. Ganz unorganisch an einander gestoppelte Bibelverse in einem Zwittermusikstyle componirt, (zwischen Kirche und Theater in der Schwebe), dazu noch gerechnet die nun schon ziemlich ermüdend wirkende Sentimentalität mit elegischer Färbung des freilich hochverdienten Meisters, — wie kann das heute noch wirken!? Da lobe ich mir Cherubini's Requiem, ein Stück voll Geist, das die musikalische Akademie vor einigen Jahren in vorzüglicher Weise aufführt.

Der „Tod Jesu" wurde natürlich auch in diesem Jahre am Charfreitage abgesungen; trotzdem daß an der Spitze unserer musikalischen Akademie einsichtsvolle Männer (Dr. Zander als Obervorsteher, die Musikdirectoren Sobolewski und Marpurg) stehen, darf man sich doch nicht über die beständige Beibehaltung dieser Graun'schen „pietistischen Musik" (treffende Bezeichnung!) wundern: die Akademie bringt der Kunst gar manches Opfer, indem sie alljährlich bestimmte Aufführungen veranstaltet, bei denen sie im Voraus weiß, daß die Kosten nicht gedeckt werden, und die Kasse des Instituts herhalten muß. Der „Tod Jesu" aber ist ein unfehlbares Mittel Saal und Kasse zu füllen, also ein nothwendiges Uebel, das sogar sein Gutes hat. Wenn, wie eben gesagt, die Aufführungen anderer Werke im Oratoriengenre so wenig besucht werden, darf man das nicht dem Musiksinne der Königsberger zur Last legen, sondern den Verhältnissen überhaupt. Der „Tod Jesu", „die Schöpfung" und „Jahreszeiten" sind eingebürgerte Stücke, theils durch Gewohnheit, theils durch den immer jugendlichen Geist im ganzen Volke beliebt. Mendelssohn's Oratorien griffen als neu bedeutend durch, haben aber nicht so viele Lebenskraft, um oft gehört zu werden. Händel liegt wohl erklärlich Vielen etwas fern, das wirklich Veraltete in seinen Arien steht gegen das unvergänglich Schöne in bedenklicher Parallele, dazu die biblischen Stoffe, die keine Sympathie mehr finden, — das Alles ist zu bedenken. So giebt es denn eigentlich kein recht lebensfähiges Repertoir für Institute, deren Hauptleistung das Oratorium ist. Stämme sich dagegen wer es mag, und schwöre auf das Oratorium, — ich halte das für Verblendung, für Verkennung des Geistes unserer Zeit, die so gut ihre Berechtigung hat wie die alte die ihrige hatte. Unbegreiflich ist es mir, wie oft die schöne Kraft an kolossale Oratorien vergeudet wird, sowohl die geistige von jungen Künstlern, wie die materielle von Verlegern! Warum werden nicht starke weltliche Stoffe (wie z. B. Lenau's Albigenser, Meißner's Ziska) gewählt, und in gedrungener, rein episch-lyrischer

Form*) geboten, einer Form, die sich musikalisch naturgemäß der Dichtung, welche ihrerseits gut dazu angelegt sein muß, anschließt, und nicht immer die hergebrachten Typen bringt!? Die Antwort ist schon da: das Oratorium ist eine dramatische Halbheit, und vortrefflich gewesen in einer Zeit, wo das musikalische Drama zu wenig Ganzheit war, um dem innern Bedürfnisse zu genügen; im Oratorium sieht man Menschen, die wie bestimmte Individualitäten singen, aber als solche nicht angesehen werden dürfen, — sie thun und äußern sich als ob sie handeln, aber sie handeln doch nicht. Paulus oder Samson ist nicht Paulus oder Samson, (wie auf der Bühne Don Juan alle Mal der Don Juan ist,) sondern nur Hr. A. oder B. Was man sieht darf man nicht als ein Gesehenes nehmen, Alles gilt eigentlich nicht, nur das was man hört; und so soll man denn die nichtgesehenen Personen handeln hören! das ist zu viel des Widerspruchs, und weit sonderbarer als das Lesedrama, bei dem doch wenigstens Nichts wirklich ist, und somit keine Störung der nothwendig ergänzenden Phantasie des Lesenden eintritt. Dies Alles geben nur Wenige zu, aber fast Alle fühlen es unbewußt, die geringe Theilnahme des Volks für Oratorien, die mächtige Anziehung des wirklich lebendigen Drama auf der Bühne beweisen das. Leider ist es der Fall, daß im Oratorium (man kann wohl sagen: fast immer) Edles, jedoch in der hergebrachten „Oper“ (man kann wohl ebenfalls sagen: fast immer) Unedles geboten wird; das Halbe achtungswerth, das Ganze verachtungswürdig, — es ist traurig! Es möchte kaum ein Oratorium geben, (bekannt oder unbekannt), das nicht seinen Schöpfer selbst im ungünstigsten Falle wenigstens moralisch-künstlerisch Ehre machte; wie wenig Opern giebt es aber, die selbst im günstigsten Falle (d. h. wenn sie genau die vom Componisten beabsichtigte Wirkung machen) moralisch-künstlerisch ehrend für denselben wären! Sie liegt tief darnieder die Oper, und ach, ich wollte es wäre noch zehnmal so arg! vergrauen muß sich das Volk erst an der Oper, um sie gründlich verachten zu lernen, dann erst muß es darben, bis eine heiße Sehnsucht nach dem Wahren in ihm wach wird, und dann müssen aus seinem eigenen Schoße die rechten Leute hervorgehen, die wirklich Edles bieten. Immer denke ich, so muß es kommen, und warum sollte es nicht? Wagner ist noch immer eine vereinzelte Erscheinung, und dasselbe Publikum, das seinen Dramen entgegen jauchzt, es ist noch immer entzückt von andern, diesen entgegengesetzten, gradezu verwerflichen Werken. Das Publikum kann noch ungeheuer Viel vertragen vom echten Opernunsinn, den ich nicht etwa nur in handgreiflichen Verrücktheiten der Handlung erblicke (wo es nächstens vorkommen dürfte, daß die abgeschossene Kugel in freier Luft warten muß, bis Mörder und Gemordeter ein Duett in aller Form dazwischen schoben, — wo eine Person fluggs „unkenntlich“ ist, sobald sie ihr Schnupftuch aus der rechten in die linke Rocktasche versetzte, u. dergl. m.) sondern ich ersehe den allerbedenklichsten Unsinn in der ganzen Tonsprache der in der Oper handelnden und singenden Personen. Das unglückselige Melodienmachen führt grade auf den Verderb los. Wagner bezeichnet mit Recht Rossini als Denjenigen, der mit Bewußtsein die absolute Melodie zum Opernprincip setzte; unbewußt aber wurden auch schon alle früheren Componisten davon beherrscht, und der unwiderstehliche Zauber des bloßen Tonmaterials an sich ist der Grund dazu. Der Ton allein nimmt schon fünf Sechstheile des Naturmenschen (als Gegensatz des wahrhaft kunstgebildeten Menschen) für sich in Anspruch, und so wäre ihm die bloße Musik eigentlich schon genügend, — die Zuthat des Uebrigen, scenisches Wesen, Handlung machte nur „den Becher überschäumen“. Das Herrscherthum der Musik mußte seinen entsprechenden Ausdruck finden in einer Aeußerungsweise, die nichts weiter außer sich bedurfte, die absolutes Selbst war: der fertige Tonsinn in der tongeistig und tonsinnlich satten abgeschlossenen Toncombination, die absolute Melodie drängte sich so hervor, und machte alles Uebrige in der Oper wo nicht unnöthig, (denn irgend ein Halt mußte sein,) so doch selbst in der widersinnigsten Gestalt leicht erträglich. Die absolute Melodie wurde für jedes zu componirende Operwerk eine Vorausbestimmung.

Ich glaube, selbst unter den wirklich einsichtsvollen Musikern und reinsinnigen Componisten giebt es nur Wenige, die so ganz das schiefe Wesen des Melodienthums erkennen. Ist eine Melodie an sich ausdrucksvoll und paßt nicht schlecht zu den Worten, so gilt die Sache gewöhnlich als gut; im Liede mag das in gewissem Sinne berechtigt sein, in der Oper aber, wo der Gesang unmittelbare Aeußerung der handelnden, denkenden und empfindenden Person ist, kann das unmöglich als vernunftgemäß gelten, es muß da nothwendig eine innigere Einheit in Wort und Ton eintreten, und ich möchte diese Einheit eben mit „Tonsprache“ bezeichnen, dagegen Das, was wir bisher hatten „Wortgesang“ nennen. Brendel hat

---

*) Wie vernünftig wäre es, sich die Singenden als erzählend und beschreibend Darstellende zu denken, die zugleich ihre eigenen Empfindungen dabei darlegten! Ohne das „Lied von der Glocke“ an sich als besonders componirbar zu nennen, möchte ich eine dem ähnliche Form doch der meist angewendeten vorziehen. —

in seinem sehr zeitgemäßen und gut klärenden Aufsatze, über die Musik als Sonderkunst gegenüber dem Kunstwerke der Zukunft die nothwendig nähere Beziehung zwischen Sprache und Gesang*) erwähnt, und diesen Gegenstand einer weiteren Debatte überlassen. Ich habe dafür das Meine zu thun versucht in einer kleinen Schrift unter dem Titel „die Melodie der Sprache", und ich weise Alle darauf hin, denen dieser wichtige, so rein menschliche Stoff am Herzen liegt. Es wäre interessant, wenn umgekehrt ein Anderer daraus „die Sprache der Melodie" abzöge, und so den speciellen Gehalt absoluter Melodien darzustellen versuchte, woran zu erkennen wäre, was eigentlich solche sind. So luftig diese Idee erscheinen mag, ich fühle daß sie dennoch einen Grund hat und eine fruchtbare Untersuchung gestattet.

Louis Köhler.

*) Es versteht sich von selbst, daß, wie fast jede jetzt angeregte Idee in Bezug auf die Oper, so auch diese bereits in Wagner's Schriften ausgesprochen, in seinen Werken ausgeführt ist. Leider muß man noch immer von der heutigen Oper überhaupt sprechen, und Wagner dabei stillschweigend ausnehmen, denn noch ist er in der That ein Einzelner, und himmelweit zu unterscheiden von der Oper überhaupt, der hergebrachten.

Kleine Zeitung.

Man schreibt uns aus Dresden: Linda von Chamounix ist, „zum ersten Male in deutscher Sprache", zwei Mal bei leerem Hause gegeben worden! Man erwartet später einen Gast für diese Oper. — Das Opernpersonal hat seit dem zweiten Mal Ferien bis gegen Ende Mai. Die ersten Sänger und Sängerinnen befinden sich auf Gastspiel. Anfang Juni erwartet man Johanna Wagner als Gast und hofft, den „Tannhäuser" wieder auf dem Repertoire zu sehen. Auch Frl. Ney tritt im Juni in ihr Engagement, von dem man große Erwartungen hegt. Gegenwärtig giebt eine französische Gesellschaft auf dem Hoftheater Vaudevilles mit mittelmäßigen Kräften. Die Franzosen, welche aus Berlin kamen, dienen als Füllsteine. — Zur Förderung des in Weimar für Göthe und Schiller zu errichtenden Denkmals hat der Gesangverein „Orpheus" ein großes Concert angekündigt, in welchem Compositionen Göthe'scher und Schiller'scher Dichtungen von Mendelssohn, Schumann, Rietz, Löwe und Reißiger zur Aufführung kommen sollen. Wie wir hören ist u. A. Schumann's Requiem für Mignon, Rietz Dithyrambe und Mendelssohn's Festgesang „An die Künstler" gewählt worden, — die Walpurgisnacht wäre jedenfalls geeigneter gewesen. — Auch ein Concert zum Besten des Weber-Denkmals steht in Aussicht, wofür seltener gehörte Compositionen Weber's, u. A. das Clavierconcert in C und das Clarinettenquintett, zur Aufführung bestimmt sind. In demselben Concert soll der Trauermarsch, den Richard Wagner nach Motiven aus Euryanthe für Webers Todenfeier componirte, aufgeführt werden. Man hat zu dem Concert vorläufig den Todestag Weber's, den 5ten Juni, festgesetzt.

Leipzig. Unser Theater hat in letzter Zeit ungewöhnlich viele Opernvorstellungen gebracht, und fast eine jede derselben mit Gästen. Frl. Engst aus Wien ist seit unserem letzten Bericht als Fides, Romeo und Fidelio aufgetreten. In den ersten beiden Rollen gefiel Frl. E. noch mehr, als bei ihrem ersten Gastspiel. Besonders war dieß in der Bellini'schen Oper der Fall; für die letztgenannte Partie reichen zur Zeit ihre Kräfte noch nicht aus. Hr. Tichatschek ist drei Mal als Tannhäuser (der nun schon einige zwanzig Mal hier aufgeführt wurde) ferner als Ivanhoe, Masaniello, Raoul, Georg Brown und Max aufgetreten. Sein Tannhäuser erschien uns als die beste Leistung, die wir von Tichatschek je gesehen. In der Stummen von Portici und in den Hugenotten sang neben dem berühmten Gast eine Frau Fernau aus Bremen die Elvira und Margarethe. Was diese Dame eigentlich bewogen hat, dramatische Sängerin zu werden, ist nicht leicht einzusehen, da ihre natürliche Begabung ebenso wenig wie ihre künstlerische Ausbildung auch nur den bescheideneren Ansprüchen genügt, die man an eine Theatersängerin stellen muß

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau v. Strabiot-Mende hat in Stuttgart als Valentine in den „Hugenotten" und als Fidelio debütirt.

Frl. Bochholz-Falconi gastirt in Königsberg.

Hr. d'Alle Aste aus Madrid, früher in Dresden, ist für das Hofoperntheater in Wien engagirt worden.

Hr. Henry aus Berlin ist in Leipzig in der „Weißen Dame" aufgetreten.

Aloys Ander hat in Mainz einige Gastrollen gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Musikdir. Tschirch in Gera veranstaltete daselbst am 3ten Mai ein Concert, worin im ersten Theil u. A. Compositionen der Brüder desselben: „Kampf und Sieg", Phantasie in Form einer Ouvertüre, für Orchester, von Ernst Tschirch, und „Mein Vaterland", Lied von J. Tschirch, im zweiten Theile des Concertgebers Preiscomposition „Eine Nacht auf dem Meere" zur Aufführung kamen.

Magdeburg. Der Ritter'sche Gesang-Verein beschloß seine diesjährigen Zusammenkünfte mit einer Aufführung des selten gehörten „Belsazer" von Händel.

Neue und neueinstudirte Opern. Joachim Raff's „König Alfred" ist in Weimar wiederholt gegeben worden. Ebendaselbst wurde in den letzten Wochen Flotow's „Indra" mit höchst ungünstigem Erfolg gegeben.

Adam's „Giralda" ist in Stettin zum ersten Male gegeben worden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der General-Intentand der Königl. Schauspiele, Hr. v. Hülsen, hat das Ritterkreuz des Belgischen Löwenordens erhalten.

Julius Hammer ist für die seit Gutzkow's Abgang erledigte Stelle eines Dramaturgen am Dresdner Hoftheater erwählt worden.

Vermischtes.

Bei der „Wagner-Woche" in Zürich am 18ten, 20sten und 22sten Mai kamen zur Aufführung: 1. Zur Eröffnung: Friedensmarsch aus Rienzi. Erster Theil: Der fliegende Holländer. 1) Ballade der Senta. 2) Lied norwegischer Matrosen. 3) Des Holländers Seefahrt. (Ouvertüre.) Zweiter Theil: Tannhäuser. 1) Festlicher Einzug der Gäste auf Wartburg. 2) Tannhäusers Bußfahrt und Gesang der heimkehrenden Pilger. (Instrumentaleinleitung zum 3ten Act) 3) Der Venusberg. (Ouvertüre). Dritter Theil: Lohengrin. 1) Der heilige Gral (Orchestervorspiel). 2) Männerscene und Brautzug. 3) Hochzeitmusik und Brautlied. Die Aufführungen, bei denen 70 Instrumentisten, 70 Männer- und 50 Frauenstimmen betheiligt waren, fanden im Theater, jedes Mal bei überfülltem Hause statt. Der Componist wurde mit Jubel empfangen und am Schluß mit Kränzen überschüttet. Nach der letzten Aufführung trug ein Mitglied der Vereine ein Gedicht vor, worauf dem Tondichter ein Lorbeerkranz und ein silberner Becher von einer Dame des Gesangvereins überreicht wurde. Unser Berichterstatter fügt seiner kurzen Mittheilung die Notiz bei: Diese Woche wird für Alle, welche zugegen waren, unvergeßlich bleiben. — An drei Abenden vorher hatte Wagner in Zürich Vorlesungen gehalten, so wie auch ein von ihm verfaßtes Programm bei den Aufführungen ausgegeben wurde. Hieraus werden wir in einer der folg. Nrn. ein Bruchstück mittheilen.

Der Berliner Tonkünstler-Verein, um die in gefälligen Zeitungen verbreiteten Nachrichten über künstlerische Erfolge der Flotow'schen Indra und das Verschweigen der Fiascos in Leipzig, Grätz, Cöln &c. zu verspotten, berichtet, im Styl jener Zeitungen, im Feuilleton seiner Stiftungsfest-Zeitung:

„Perleberg. Die Oper „Indra" ist hier in Aussicht.
Moabit. Indra wird hier stark in Angriff genommen.
Luckenwalde. Die Oper „Indra" ist in Angriff genommen.
Vierraden. Indra ist in Aussicht.
Meseritz. Indra ist in Angriff genommen.
Nordcap. Auch hier dürfte die Oper „Indra" nächstens in Aussicht sein." (B. M.-Z. Echo.)

Bei einem kürzlich stattgehabten Sängerfest wurde Rolle's bekannter Morgengesang aus dem „Tod Abel's" mit dem Spazierstöckchen und der dampfenden Cigarre dirigirt. Eine eigene Art von Tactlosigkeit beim Tactschlagen! —

Zur Eröffnung des neuen Hoftheaters in Carlsruhe am 13ten Mai wurde ein Festspiel Eduard Devrient's mit Musik vom Kapellmeister Strauß gegeben.

Die Lieblingsoper der italienischen Saison in Wien ist Verdi's „Rigoletto" geworden. Als einzig neue Oper wird zum Schlusse der Stagione Ricci's „paniere d'Amore" gegeben werden. Die ganze Saison hat bittre Klagen hervorgerufen; sie zeichnet sich durch Fiascos und Auszischen en masse aus, eine Menge von Sängern und Sängerinnen sind dem Publikum vorgeführt worden, wenige haben Beifall gefunden und noch weniger wurden für die nächste Saison engagirt. Die deutsche Oper unter Cornet's Leitung wird am 1sten Juni eröffnet.

Den 10ten Juli wird in Leipzig eine Versammlung derjenigen deutschen Theater-Intendanten und Directoren stattfinden, welche sich dem durch Baron v. Gall hauptsächlich angeregten „Cartellverbande" angeschlossen haben.

Der Musikalienhändler Bock in Berlin hat seit einiger Zeit ein „Central-Bureau für deutsche Oper und Ballet" errichtet, dessen Zweck es ist die Vermittlung zwischen den Componisten und Bühnenvorständen, so weit es die Erwerbung des Aufführungsrechtes von Partituren für die Bühnen betrifft, zu übernehmen! Das Ganze natürlich um einem „längst gefühlten Bedürfnisse" abzuhelfen?!

In einer Wiener Correspondenz lesen wir Folgendes über Richard Wagner. — Der junge Strauß führt einige Stücke aus Wagner's Tannhäuser und Lohengrin mit seinem Orchester auf, und macht damit bedeutenden Effekt! Es sollte uns freuen, wenn dies Vorboten einer Aufführung im Operntheater wären. Wenn wir auch gerade nicht auf der Seite Derjenigen stehen, welche Wagner für den ersten dramatischen Componisten halten, so wäre es doch höchst interessant, seine in melodischer Beziehung so armen Sachen einmal mit den Klangfarben des Orchesters zu hören. Der Streit über ihn hat etwas Mühsames (ja, das weiß Niemand besser, als wir!) gewaltsam Herbeigeführtes (!) und die vielen Phrasen von Journalisten, die Nichts von Musik verstehen (aha!) sind eben — Phrasen. Die Musiker wünschen daher auch hier die Aufführung, um ihr Urtheil an der Quelle schöpfen zu können! — Was heißt „an der Quelle?" an der Wiener Quelle? Bevor halt die guten Wiener dahinter kommen können, was Wagners Kunstwerke in der Welt bedeuten, muß ihre italienische Oper polizeilich verboten werden, denn von selbst schließt man sie doch nicht, und wenn sie noch schlechter würde, als sie jetzt ist. Dann müssen die Wiener zehn Jahre Carlsbader Wasser trinken, um ihren „Geschmack" zu „purificiren" — und dann könnten sie erst „an der Quelle schöpfen!" Haben sich die guten Wiener nicht mit ihrem Mozart gründ-

lich blamirt, mit dem sie jetzt so dick thun? hat das Vortrefflichste den guten Wienern nicht immer erst octroyirt werden müssen? Der arme Wagner mit seinen melodiearmen Sachen! die Quadrille aus den Balfe'schen Haymons-Kindern ist freilich schöner! Wer das Unglück gehabt hat, für fünf Neugroschen die Ouvertüre zum Sommernachtstraum vom Strauß-Orchester hören zu müssen, der bekommt eine schwache Ahnung davon, wie dieser Strauß diesen melodiearmen Wagner tractiren muß! Und dennoch bedeutenden Effekt! — — —

Raimondi, der italienische Operncomponist en gros, hat sich auf ausdrücklichen Wunsch des Papstes in seiner Vaterstadt **Rom** niedergelassen. Der Papst ernannte ihn zum Kapellmeister der St. Peterskirche und der Senat zum Kapellmeister der Stadt, mit dem Auftrag, jährlich einige Zöglinge auszubilden. Damit ist der Grund zu einem, früher in Rom nicht vorhandenen musikalischen Conservatorium gelegt. — Wenn Raimondi nicht unsterblich wird — wer hat dann noch Ansprüche auf Unsterblichkeit? — Er ist Kapellmeister der ewigen Roma und Kapellmeister des Himmels, zu dem der heilige Vater bekanntlich den Hauptschlüssel direkt von St. Petrus geerbt hat! —

In **Kopenhagen** bestand bisher nur ein einziges wirkliches Theater, das Königliche, welches für eine Stadt von 130,000 Einwohnern nicht ausreichen konnte. Seit einigen Jahren besaß indeß auch das (berüchtigte) Casino außer einem Concertsaal, eine Privatbühne, auf welcher fünf Mal wöchentlich Lustspiele und Operetten gegeben wurden. Der Director dieser Bühne, **Lange**, hat jetzt die Bewilligung erhalten in Kopenhagen noch ein Volkstheater zu errichten, und darauf Volks-Komödien, Vaudevilles, Lustspiele, kleine Opern, Pantomimen und Tänze — das eigentliche Kunstballet (!) ausgenommen, — aufzuführen. Die Concession gilt jedoch nur für ihn persönlich und auf Lebenszeit. — Nur immer recht exclusiv! durch Privilegien hat die Kunst noch Nichts gewonnen. —

Jenny-Lind-Goldschmidt wird auch während der Sommermonate in **Dresden** verbleiben. Sie hat das, zwei Stunden von Dresden gelegene Landhaus „Wackerbart's Ruhe" in der Hof-Lößnitz gemiethet, um in möglichster Stille und Zurückgezogenheit leben zu können. Für nächsten Winter beabsichtigt sie aber eine größere Reise, mit welcher sie wohl eine Reihe von Concerten verbinden wird.

Im Jahre 1854 wird in **Cöln** ein großartiges Sängerfest und Dombaufest stattfinden, bei Gelegenheit der Ausführung des inneren Kreuzgewölbes und Beseitigung der störenden Haupt-Giebelmauer, wodurch das Innere des Domes abgesehen vom Decorativen, vollendet sein wird.

Am Ostermontag wurden unter großem Andrang des Publikums, ungeachtet des sehr schlechten Wetters, zwei der größten Theater in **Mailand** für die Frühlingssaison eröffnet. Die im Theater „alla Canobbiana" etablirte **Dondini**'sche Schauspielergesellschaft leistet höchst Mittelmäßiges. Das, als Intermezzo dienende Ballet des Sgr. **Rota**: „Gli amori di Rinaldo e di Armida" war unter der Kritik und wurde mit lauter Indignation als eine wahre Mystification des Publikums zurückgewiesen. Im Theater „Carcano" kam Bellini's „Norma" wieder einmal an die Reihe — die Sänger und Sängerinnen waren aber in Folge der rauhen, naßkalten Witterung sämmtlich **heiser**, worüber die zahlreich anwesenden „Musikfreunde" sich sehr entsetzten. Der Anfang der Mailänder Frühlingssaison war also Nichts weniger als glänzend.

Zur Vermählung des Prinzen Albert von Sachsen mit der Prinzessin Carola v. Wasa wird in **Dresden** Mozart's „Titus" neu einstudiert. Diese Oper hat das merkwürdige Schicksal, getreu ihrer ersten Bestimmung, fast allenthalben nur als **Festoper** zu figuriren und sodann wieder vom Repertoire zu verschwinden.

Aus **Frankfurt** a. M. berichtet man, daß Wagners „Tannhäuser", trotz der Bemühungen der Kritik, keinen Erfolg gehabt habe, daß dagegen Flotow's „Indra" Kassenstück geworden sei! — Frankfurt a. M. muß in der That eine Stufe der Bildung und eine Höhe des Geschmacks erreicht haben, um die es zu beneiden ist, denn in allen übrigen vandalisch gesinnten Orten hat sich zufällig das Umgekehrte zugetragen, daß „Indra" durchgefallen und „Tannhäuser" Kassenstück geworden ist. Wir rathen dringend an, in Frankfurt eine Schule für Kunstgeschmack zu errichten, um mit den Absenkern derselben das übrige Europa zu civilisiren.

Vor Kurzem berichteten französische Blätter von dem Verschwinden einer jungen Violinspielerin **Fréry** aus **Lille**, welche mit ihrer Mutter nach Paris gereist, und daselbst einer Künstlerfamilie anvertraut worden war. Diese Familie, **Haumann**, war im November von Paris nach Florenz gereist und seitdem hörte man von Desirée Fréry nichts mehr. Die Verwandten stellten mit Hülfe der Polizei Nachforschungen an und man glaubte an ein geheimes Verbrechen. In **Lille** erzählte man sich von einem Attentat auf das junge Mädchen, nachdem man es chloroformirt habe. Hierauf habe man sie halbtodt nach einem Pariser Hospital geschafft, wo sie unter gräßlichen Schmerzen gestorben sei. Da die junge Fréry sich bereits in mehreren Pariser Concerten hatte hören lassen, erregte den Verfall allgemeiner Theilnahme. — Jetzt hat sich dieses mystère de Paris sehr einfach aufgeklärt. Desirée Fréry hatte der Familie Haumann nicht nach Florenz folgen wollen, sondern diese verlassen, um eine Anstellung in Mexico anzunehmen. Dies hatte heimlicherweise geschehen müssen, da die junge Künstlerin von Seiten ihrer Mutter Hindernisse fürchtete. Frau Haumann hat von D. Fréry am Tag ihrer Abreise nach Mexico von Havre aus noch einen Brief erhalten. — Wir halten die ganze Geschichte für einen „höheren" Puff. Desirée Fréry wird nächstens aus Mexico wiederkommen und in der Pariser Saison Furore machen. Sie hat ihren Zweck erreicht, von sich reden machen, und ist durch die Pariser **Polizei** schneller berühmt geworden, als durch die Pariser

Journalisten möglich gewesen wäre. Wir empfehlen dieses probate Mittel allen obscuren Virtuosen zur Nachahmung. Da das „Durchbrennen" ohne Geldmittel schon zu oft dagewesen ist, rathen wir zu einem kleinen ungefährlichen Complott, zu Chloroform-Attentaten, 2c. — nur mögen die Sänger ihren Hals dabei in Acht nehmen! —

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Verlag von *Joh. André* in Offenbach a. M.

Pianoforte mit Begleitung.

Alard, D., Op. 28. Fantaisie sur Fille du Reg. für Viol. u. Pf. 2 fl.
Jansa, L., Op. 61. Der junge Opernfreund, für Viol. u. Pfte. Nr. 1. Prophet. Nr. 2. Martha. Nr. 3. Freischütz. Nr. 4. Zampa. à 54 kr.
Kummer, Casp., Melodiensammlung für Flöte u. Pf. Heft 1. 45 kr.
Mozart, W. A., Conzert für Pfte. in Partitur. Nr. 2. G-dur. (Subscr.-Pr. 2 fl. 24 kr.)
Wichtl, G., Morceaux faciles instr. für Viol. mit Pf. Cah. 1, 2. à 1 fl. 48 kr.

Pianoforte zu 4 Händen.

Burgmüller, Franç., Potpourris. Cah. 15. Dame blanche. Cah. 16. Zampa. Leichtes Arrangement. à 1 fl. 21 kr. Cah. 17. Barbier. 1 fl. 30 kr.
Haydn, Jos., Sinf. Nr. 9, 10. à 2 fl.
Mozart, W. A., Adagio (für 2 Clarinetten u. 3 Basset-Hörn.). 36 kr.

Pianoforte-Solo.

Burgmüller, Franç., Theater-Bibliothek. Nr. 13. Dame blanche. Leichtes Arrangement. 54 kr.
Cramer, Op. 86. Six Fantaisies. Nr. 1. Wo still ein Herz, von Kücken. Nr. 2. Abschied von Marien, von Kücken. Nr. 3. Die schönsten Augen. à 54 kr.
Gretscher, Franç., Op. 18. Les Plaisirs des Suisses. Morceaux caracteristique. 1 fl.
— —, Op. 19. Air Allemand varié. 1 fl. 12 kr.
— —, Op. 20. Elégie, Chanson sans Paroles. 45 kr.
Heller, St., Op. 80. Wanderstunden. Sechs Characterstücke. Heft 1. 1 fl. 21 kr. Heft 2. 1 fl. 3 kr.
Jaell, A., Op. 22. Le Carnaval de Vénise. Transcriptions. 1 fl.
Neumann, E., Op. 36. La Coquette. Polka élégante. 36 kr.
— —, Op. 39. L'Etoile du Soir, grande Valse. 45 kr.
— —, La belle Tyrolienne, Polka-Mazurka. 27 kr.
Pathe, C. Ed., Op. 21. Mazurka gracieux. 27 kr.
Süssmann, Ph., Ungarische Polka. 8 kr.
Voss, Ch., Op. 146. Don Pasquale, grande Fantaisie brillante. 1 fl. 30 kr.

Gesang-Musik.

Abt, Franz, Op. 95. Vier Duetten für Sopran u. Alt mit Pf. 1 fl. 12 kr.
André, J. B., Op. 14. Acht Lieder für eine Singst. mit Pfte. Heft 1, 2. à 45 kr.
Esser, H., Op. 39. Drei Lieder für eine Singst. mit Pf. vollst. 1 fl.
Friebel, E. R. H., Op. 7. Frauenliebe. Lied für Tenor mit Pf. 18 kr.
Hahn, J. Ch. W., Op. 23. Zehn Lieder für eine Singst. mit Pf. 18 kr.
William, A., Op. 1. Meine Laute. Lied für eine Sopranstimme mit Pfte. 18 kr.
— —, Op. 2. Das kranke Vöglein. Lied für eine Sopranst. mit Pfte. 18 kr.

Verschiedene Instrumente.

Bordt, H. A. R., Der junge Flötenspieler. Potpourris für 1 Flöte. Nr. 21, 22. Prophet. Nr. 23. Ernani. à 27 kr. Nr. 24. Grossfürstin. Nr. 25. Lombardi. à 27 kr.
Herzog, J. G., Op. 25. Heft 2. 10 Orgelstücke. 54 kr.
Kummer, F. A., Op. 105. 12 leichte Duetten für zwei Violoncells. 1 fl. 12 kr.
Marschner, H., Op. 158. Quartett für Pfte., Violine, Viola und Violoncell. 5 fl.
Süssmann, Ph., Melodienbuch, Sammlung beliebter Volks-Opern- und Tanz-Melodien für eine Guitarre. 54 kr.
Wichtl, G., Op. 11 A. Uebungsstücke für 2 Violinen. 1 fl. 12 kr.
— —, Op. 13. Nr. 1. G-dur. Leichte Trios für 2 Viol. und Violoncell oder Viola. 1 fl. 30 kr.

Im Juli v. J. bestellte ich 2 Clarinetten bei dem Instrumentenmacher Herrn Meyer in Hannover, welcher mir dieselben am 9ten August, etwa 5 Wochen später, sandte, mit dem Bemerken, „dass ich die Instrumente, falls sie mir nicht gefielen, auf seine Kosten zurücksenden könne". Ich probirte darauf die Clarinetten und fand, indem die Töne durchgehends unrein waren, sie unbrauchbar. Mehrere tüchtige Musiker, namentlich Herr Musik-Director *Goedecke*, Herr Musik-Director *Junge* bei der 5ten Königl. Dänischen Brigade hierselbst, sowie auch der Instrumentenmacher Herr *Kayser* in Hamburg bestätigen dies. Im September schickte ich also die Instrumente dem Herrn Meyer zurück mit dem Ersuchen, sie, weil sie nicht rein wären, seinem Anerbieten nach wieder anzunehmen. Herr Meyer erwiderte, er würde die Instrumente nicht wieder annehmen, weil sie gut und ohne Fehler wären, wie u. A. auch der Clarinettist *Seemann* in Hannover bestätigt habe. Da also von einer Umänderung der Instrumente von Seiten des Herrn Meyer nicht die Rede sein konnte, erbot ich mich, dem Herrn Meyer etwas zu vergüten, indem ich die Instrumente nicht gebrauchen konnte. Jedoch auch hierauf wollte Herr Meyer, ungeachtet der von ihm selbst gestellten Bedingung, sich nicht einlassen. Nunmehr entschloss ich mich, um Weiterungen zu vermeiden, die Instrumente durch Herrn Kayser in Hamburg in brauchbaren Stand setzen zu lassen. Indem ich nun Herrn Kayser hierdurch das Zeugniss gebe, dass derselbe die früher unbrauchbaren Instrumente zu meiner Zufriedenheit verbessert hat, glaube ich meinen Kunstgenossen, als nothwendige Warnung vor dem Herrn Meyer, die vorstehende wahrheitgetreue Darstellung schuldig zu sein.

Rendsburg, den 26sten April 1853.

G. Bente,
Hautboist b. d. 5ten Königl. Dänischen Brigade.

Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. **№ 24.** Den 10. Juni 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Noch einmal der Wohlbekannte.

Von

Julius Schäffer.

Der „Wohlbekannte" lobesan, welcher jetzt seine „Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler" bogenweise durch die Welt fliegen läßt, hat im ersten Hefte seiner fliegenden Blätter unter der Aufschrift: „Ein Vertheidiger Richard Wagner's" auch meiner gedacht, veranlaßt durch meinen in der Berliner Neuen musikalischen Zeitung (G. Bock) erschienenen Artikel „über Richard Wagner's Lohengrin mit Bezug auf seine Schrift „Oper und Drama". Das über mich Gesagte erschien mir von vorneherein als so bodenlos, vor jedem unbefangenen Blicke so in sich selbst zerfallend, daß ich kaum eine Entgegnung für nöthig hielt. Ich hätte vielleicht auch gar Nichts erwidert, wenn ich nicht gesehen hätte, daß Hoplit aus Dresden in seinen Artikeln über den Wohlbekannte absichtlich eine Lücke gelassen, weil er erwartet, daß ich für mich selber reden würde. Die folgenden Zeilen mögen daher mehr zur Ausfüllung dieser Lücke dienen, als zu meiner Rechtfertigung. —

Der Wohlbekannte findet für gut, fast meine ganze Vorrede zu dem Artikel über Lohengrin abzudrucken und Randglossen dazu zu machen — ja, er läßt sich sogar soweit herab, meine Arbeit wie einen deutschen Aufsatz vorzunehmen, sie stilistisch zu corrigiren. Da hat er denn Mancherlei an meinem Ausdrucke zu mäkeln — die „verknöcherte Classicität" hat u. A. seine hohe Unzufriedenheit auf sich gezogen, und die „vermickerten Absenker", die ich von derselben nehme und kümmerlich ihr Leben fristen lasse, haben den ärgsten Anstoß bei ihm erregt. Abgesehen von der Vermischung zweier Metaphern, worüber mich ein flüchtiger Blick in unsere besten Classiker vollständig beruhigt — hat es mit den vermickerten Absenkern der verknöcherten (oder, wenn der Wohlbekannte lieber will — verknöchernden) Classicität doch seine vollkommene Richtigkeit — die „fliegenden Blätter" des Wohlbekannten haben mir dies auf's Neue bewiesen.

Es würde sich kaum der Mühe verlohnen, auf die Glossen des Wohlbekannten näher einzugehen, wenn sie nicht Gelegenheit gäben zu zeigen, wie jämmerlich die Wahrheit dieses Apostels bestellt ist. Meine Vorrede beginnt mit einem Passus über das Parteiwesen in der musikalischen Welt, und heißt es da (mit Hinweglassung aller hier unnöthigen Zwischensätze) folgendermaßen: „Unmittelbar nach Beethoven begann die Spaltung zwischen den begeisterten Anhängern der stürmenden und drängenden Romantik

und den Vertretern der verknöcherten Classicität; später bildeten sich innerhalb der Romantik selber die Parteien Mendelssohn und Schumann aus, und jetzt hat Richard Wagner eine neue Partei ins Leben gerufen u. s. w." — „Wie traurig, wenn das wahr wäre!" — ruft der Wohlbekannte bekümmert aus — „Vorgestern —" doch halt! Ehe wir ihn weiter reden lassen, wird es interessant sein, in den „musikalischen Briefen" des Wohlbekannten. Theil I, S. 177 und 178. Folgendes über die Parteien nachzulesen:

— — — „Etwas Anderes sind die Parteien, die sich von den Cliquen und Coterien zu ihrem Vortheile darin auszeichnen, daß sie das, was sie thun, nicht aus gemeinem Eigennutz, für schnöden Lohn thun. Noch besser könnte man sie eigentlich Secten nennen, die es zu jeder Zeit gab und geben wird, so lange es so gut ein Bedürfniß der Menschen sein wird, einen literarischen und musikalischen Gott zu haben oder wenigstens einen Götzen, wie einen Weltengott. Die Parteien sind von dem, was sie behaupten, überzeugt und kämpfen um den Sieg für diese Ueberzeugung. Ein schlagendes Beispiel hiervon sind die Gluckisten und Piccinisten. Sie sind nicht im Besitze der ganzen Wahrheit, aber auch nicht ganz und gar vom Irrthume befangen. Der Widerspruch ihrer Gegner freilich reizt sie und treibt sie dem Extreme zu. Eben weil sie Sectirer sind, können sie Fanatiker werden, was unter Cliquen und Coterien nie der Fall ist, da deren Bestimmungsgrund allein persönlicher Vortheil ist. Parteien bilden in unsern Tagen die Mendelssohnianer und Schumannianer, die wie es scheint ihr Hauptquartier in Leipzig haben u. s. w." — Und nun zurück zur Glosse des Wohlbekannten: „Wie traurig, wenn das wahr wäre! Vorgestern (dieser Passus ist herrlich!) durfte uns ein Musikstück Mendelssohn's zusagen; gestern war das nicht mehr erlaubt, denn Schumann galt allein; heute ist auch dieser verdrängt und nur die Compositionen Wagner's dürfen gefallen. Mein Gott! wenn nun morgen wieder ein Anderer kommt und eine neue Partei ins Leben ruft?" — Man sieht, der Wohlbekannte kommt hier in die für das Publikum eben so ergötzliche, als für ihn selber verzweifelte Lage, da, wo er einem Andern einen Streich zugedacht hatte, sich selber die ärgsten Hiebe zu versetzen.

Das ist nun freilich keine Seltenheit bei ihm; auch hat er genugsam bewiesen, daß Mutter Natur ihn mit einer hinlänglich dicken Haut ausstattete, um nicht nur seine eigenen Backenstreiche, sondern auch die von Andern ihm applicirten glücklich zu verwinden. Ja, als echter Märtyrer der Wahrheit rechnet er sich wohl gar die empfangenen Hiebe zu seinem Preise und Lobe an und beweist damit großprahlerisch die Anerkennung und Verbreitung, welche seine musikalischen Briefe gefunden haben. Dafür ist denn aber auch der Wohlbekannte auf eine höchst lobenswürdige Weise dankbar — wenigstens können nach seiner eigenen Theorie die Angriffe, welche er ohne Unterlaß auf seine Gegner macht, nur aus Erkenntlichkeit hervorgehen, d. h. nur die löbliche Absicht haben, den Gegnern ebendieselbe Anerkennung und Verbreitung zu verschaffen, die er so bescheiden für sich in Anspruch genommen. Und das Rührendste dabei ist die Grazie und Zartheit, mit welcher er verfährt — er übt nämlich seine Dankbarkeit niemals direct an der Person, welche ihm zuerst Wohlthaten erzeigte, sondern möglichst hinter ihrem Rücken an irgend einer dritten Person, der er eigentlich gar nicht verbindlich ist. Will er z. B. über Wagner das Licht seiner Wahrheit verbreiten, so erleuchtet er Gluck's, Spontini's oder Weber's Opern, und während er so eigentlich an Theodor Uhlig eine größere Schuld abzutragen hatte, bin ich unvermuthet zu dem Glücke gelangt, mich in das rechte Licht gestellt und „meinen Geist der Welt enthüllt" zu sehen.

Der Wohlbekannte nennt mich einen „Vertheidiger Richard Wagner's". Als ob Wagner noch der Vertheidigung eines Dritten bedürfte und nicht durch seine Schriften bewiesen hätte, daß er selbst sein bester Anwalt ist! Hat denn aber der Wohlbekannte, der den größten Theil meiner Vorrede citirt, sich wohl die Mühe genommen, dieselbe ganz auszulesen? Hätte er das gethan und dabei berücksichtigt, zu welcher Zeit und unter welchen Umständen mein Artikel geschrieben wurde, so hätte er merken müssen, daß es mir gar nicht in den Sinn kommen konnte, eine Vertheidigung zu schreiben, zumal dem Berliner Publikum gegenüber, welches aus dem einfachen Grunde, weil es noch Nichts von Wagner's Schriften und Schöpfungen kennen gelernt hatte, zu der Zeit weder für noch gegen ihn eingenommen war und nur ein starkes Verlangen zeigte, über den Mann, welcher anderwärts der Gegenstand einer so lebhaften Debatte geworden war, etwas Näheres zu erfahren. Hat ferner der Wohlbekannte übersehen, daß die vermeintliche Vertheidigung sich einen „kleinen Protest" von Seiten Uhlig's, des entschiedensten Kämpfers für Wagner, zuzog? — Doch bei Lichte besehen macht der Wohlbekannte dadurch, daß er mich zum Vertheidiger Wagner's stempelt, diesem letztern das größte Compliment. In der That — ist ein Resumé des Inhalts von „Oper und Drama" nebst dem Versuche einer Analyse von „Lohengrin" schon eine „Vertheidigung Wagner's, wie schlagend muß dieselbe dann sein, wenn sie durch die betreffenden Originalwerke selber geschieht!

Nicht zufrieden, mich einen Vertheidiger Wag-

ner's genannt zu haben, hält der Wohlbekannte mich auch für einen „übereifrigen" Verehrer desselben, „der auf Manches, was Wagner wohlweißlich (sic!) im Dämmer ließ, so helle Lichter wirft, daß auch die blödesten Augen erkennen müssen, was darin liegt, und selbst Befangene stutzig werden." Er meint hier den Passus meiner Vorrede, in welchem ich sage, daß die Hauptsätze des Wagner'schen Programms sich gegen das isolirte Fortbestehen der Einzelkünste wenden und das Aufgehen derselben in das (natürlich nach der Wagner'schen Ansicht) einzig wahre Kunstwerk — das Drama der Zukunft fordern, daß man sich also gefaßt machen möge auf einen energischen Kampf zwischen der Wagner'schen Ansicht einerseits und der Dichtkunst und Musik andrerseits, denn diese beiden Künste seien es vorzugsweise, welche in den Angriffen der Partei Wagner eine Gefährdung ihrer Existenz erblicken müssen. — Was zuerst diese meine letztere Prophezeihung betrifft, so ist sie glänzend in Erfüllung gegangen — ich verweise einfach auf die Artikel von Raff, Brendel, und auf die jüngst erschienenen „zur Würdigung Richard Wagner's." Zweitens aber beweist hier der Wohlbekannte wiederholentlich weiter Nichts, als seine Unwissenheit. Hätte er sich wirklich die Mühe gegeben, Wagner's Schriften zu lesen, wie konnte er da übersehen, daß jenes Verhältniß der Einzelkünste zum Wagner'schen „Kunstwerk der Zukunft", welches von mir in obigem Satze kurz formulirt worden ist, mit der größten Ausführlichkeit und Klarheit, ja mit der unumwundensten, dämmerscheuesten Rücksichtslosigkeit in den drei Bänden von „Oper und Drama" abgehandelt ist? Freilich, dem Wohlbekannten wäre es lieber gewesen, wenn die Sätze Wagner's in dem „Dämmer" geblieben wären, in welchem er sie durch die wohlgefärbte Brille des Grenzboten-Referenten erblickt hatte; ihm war es jedenfalls unbequem, daß Jemand auftrat, der ihm in einer kurzen und bündigen Formel das Wagner'sche Programm unter die Nase hielt, so „bestimmt und deutlich", daß nicht nur, was schon viel sagen will, „selbst Befangene stutzig wurden", sondern, was noch viel mehr sagen will, sogar der vom Lichte der Wahrheit durchleuchtete Wohlbekannte seinen Kopf und gesunden Menschenverstand dermaßen verlor, daß er in seiner Rathlosigkeit, wie er sich vor der verzweifelten Perspective des „Toujours perdrix?" retten sollte, „dem Weltgeist mit seinen ewigen Gesetzen" sich in die Arme warf. O Wahrheitsapostel! —

Hat denn der Wohlbekannte nun wirklich mehr von meinem Artikel gelesen, als das Stückchen Vorrede, welches er glossirend mittheilt? Hat er überhaupt etwas von Wagner gelesen außer jenem ersten Artikel, welchen die Grenzboten über „Oper und Drama" brachten? Es ist hier der Ort, dem schwachen Gedächtnisse des Wohlbekannten zu Hülfe zu kommen. Erinnert er sich noch, daß er in seinen musikalischen Briefen auch über Richard Wagner geschrieben? Führt er dabei nicht mehrere Sätze an, die, weil mit Gänsefüßen versehen, Citate aus Wagner's Schrift selber sein sollen? Weisen ihm in der darauf folgenden Besprechung seiner musikalischen Briefe die Grenzboten (im März 1852) nicht nach, eben jene Sätze kämen dem Wortlaute nach gar nicht so bei Wagner vor, sondern seien aus den Grenzboten selber wörtlich entnommen, so zwar, daß der Wohlbekannte aus der indirecten Rede der Grenzboten directe Rede gemacht und Gänsefüße dazu gesetzt habe? Hat er ganz vergessen, daß aus eben diesem Grunde die Grenzboten die Gemeinschaft eines Mannes, mit welchem sie sich sonst wohl gedrungen fühlten Arm in Arm das Jahrhundert in die Schranken zu fordern, von der Hand wiesen? Er hat's vergessen und die Grenzboten haben inzwischen auch den Mantel der Liebe darüber gedeckt, — die alte Freund- und Brüderschaft ist wieder hergestellt.

Seit jener Zeit ist der Wohlbekannte oft und heftig provocirt worden — er hat sich dagegen als wahrer Virtuose im Ignoriren gezeigt. Gleich einer wohlbekannten Gattung von Kläffern hat er erst Alles angebellt, was nicht zu seiner Sippschaft gehörte, sich dann verkrochen, sobald ihm Einer seine scharfen Zähne wies, und schließlich sich an einem dritten, den er vielleicht für ungefährlicher hielt, durch erneutes Knurren gerächt. Solchen Naturen gegenüber genügt es, die Leute zu avertiren — dann geht jeder seinen Weg, ohne sich um das Knurren und Kläffen weiter zu kümmern. Von solchen Naturen steht auch ein ernstliches Eingehen auf die Ideen Wagner's nicht zu erwarten; ich glaube deshalb auch nicht, daß es zu einer Beantwortung der Frage: „ob Wagner von seinen Auslegern überall verstanden worden", die sich der Wohlbekannte am Schlusse des mir gewidmeten Artikels gestellt hat, kommen werde. Wem so schöne Phrasen zu Gebote stehen, wie diese hier: „auf der Seite der armen Dichtkunst und Musik steht der Weltgeist mit seinen ewigen Gesetzen für die Menschennatur überhaupt, die Mannichfaltigkeit verlangt, und die Dichter- und (soll ich auch einmal corrigiren?) Künstlernatur insbesondere, die auch einzeln und selbstständig werden fort und fort schaffen müssen" — der kann sich auch füglich dabei beruhigen. Darauf kann er wenigstens rechnen, daß wir ihn, so lange er uns nicht allzu unbequem wird, gern in der noblen Gesellschaft und hohen Protection seines „Weltgeistes" belassen werden; wir Andern (worunter der Wohlbekannte die „Neue Zeitschrift für Musik" und

meine Wenigkeit versteht) setzen unsern Ruhm darein, für das, was wir sagen **selbst** einzustehen und dafür mit offenem Visir und ehrlichen Waffen zu kämpfen — sans phrase! —

Kammer- und Hausmusik.

Duetts, Terzetts ꝛc.

F. Kündig, Vier Duette. Wehmuth: Ich kann wohl manchmal singen. Wanderer: Der Mai ist auf dem Berge. Da drüben. Vöglein, wohin so schnell. — Cassel, Luckhardt. Pr. 25 Sgr.

A. Reißmann, Op. 4. Vier Duette für Sopran und Bariton mit Pianoforte. 1) Unter'm Fenster, von R. Burns. 2) Im Wald, von F. Körner. 3) Suchen und Finden, von A. Kaufmann. 4) Abschied, böhmisches Volkslied. — Halle, Karmrodt. Pr. 20 Sgr.

Hr. Kündig führt sich auf dem Titelblatte als Zögling des Züricher Blindeninstitutes ein. Das mag die Herausgabe dieser Duette entschuldigen, welche die Kritik in eine eigenthümliche Verlegenheit setzen, da sie sich an die **Menschlichkeit** derselben wenden. Es wäre fühllos, dieses Vertrauen zu täuschen. Daher übergeht das Mitleid der Kritik diese Früchte energischer Willensoperationen mit Stillschweigen, und überläßt Jeden, der sich gereizt fühlt, dieselben zu kosten, seinen eignen Gedanken über die Gebrechlichkeit des menschlichen Körpers, über die Abhängigkeit des Geistes vom Körper, über das Verhältniß dieser Abhängigkeit zur Kunst; und was für andere Gedanken diese Duette in Jedem besonders noch anregen mögen.

Die Schwächen der Duette des Hrn. A. Reißmann sind durch eine **physische** Unfähigkeit des Hrn. Verfassers, sich gründliche Kenntnisse und Einsichten zu verschaffen, nicht zu entschuldigen. Hr. Reißmann fühlt das Bedürfniß, **gute** Musik zu machen, aber das **musikalische** Componiren wird ihm sehr schwer, weil er die Mittel des Ausdruckes seiner Intentionen nicht beherrscht. Im Gegentheile kann man behaupten, daß die Mittel **ihn** beherrschen, da sie oft über seine poetischen Absichten und Gestaltungen so ungebührlich sich hinstrecken, daß diese nicht selten ganz unkenntlich werden, und man bedauern muß, manchmal sie nur den schwachen Umrissen nach hindurchschimmern zu sehen. Mit Wahl und Verwendung der **organischen** Mittel sind wir allerdings vollkommen einverstanden. Denn die Texte — abgesehen von ihrem **ästhetischen** Gehalte — erlauben nicht nur, sondern erfordern eine **zweistimmige** Behandlung. Hr. Reißmann hat das richtig herausgefühlt und der Natur der Texte auch in der Disposition der Stimmen hinsichtlich des Wortsinnes keinen Zwang angethan. Dagegen die Elemente der Declamation, der Melodiebildung und des harmonischen Gefüges widersetzen sich dem Hrn. Verfasser wie eherne Mauern, gegen welche er blindlings mit dem Kopfe rennt, ohne etwas Anderes davonzutragen, als blutrünstige Beulen, die denn natürlich sein Antlitz sehr entstellen und dessen Züge unkenntlich machen. Hindernisse sind nicht aus dem Wege zu räumen, wenn man sie von der rechten Seite nicht anzufassen weiß. Daher möchten wir dem Hrn. Verfasser gern mit dem Rathe nützen, er wolle recht gründlichen harmonischen Studien sich hingeben, und bei den besten Meistern der Vergangenheit und Gegenwart sich **erkundigen**, wie man richtig d. h. **schön** schreibt. Rob. Franz, welcher auf diesen Blättern in ziemlich abgemagerter Schemenhaftigkeit hin und wieder uns begegnet und hülfeflehend um Erlösung zu bitten scheint, ist jungen Talenten als ausschließliches Studium deshalb nicht vorzuschlagen, weil das Verständniß seiner pointillösen Feinheiten eine vollständige Herrschaft über alle Ausdrucksmittel und eine sehr gesteigerte allgemeine Reife der Empfindung und des Geistes bedingt, ohne welche man die Gründe seiner gewählten Schreibart selten wird verfolgen und begreifen können. Gleichwohl halten wir es nicht nur für sehr ersprießlich, sondern für unerläßlich, Franz, Schumann, Schubert und andere Neuere zu studiren, vorausgesetzt, daß dieses Studium als **vergleichendes** mit dem Studium Bach's, **Gluck's** und anderer Aelterer gleichen Schritt halte. Bauen diese Altmeister nicht die feste Basis, so wird ein junges Talent, das zu Meistern der Gegenwart hinneigt, gar leicht auf die schlüpfrige Straße der **Nachahmerei** hinabgerathen, welche schon Manchen um seine Selbständigkeit betrogen hat.

Ohne auf die einzelnen Duette näher einzugehen, wollen wir nur erwähnen, daß der Text von R. Burns: **Unter'm Fenster** in zweistimmiger Behandlung bereits von Rob. Schumann (Op. 34, Nr. 3) existirt, was denn ein eigenthümliches Licht auf den Maßstab wirft, welchen Hr. Reißmann an den Werth seiner Arbeiten zu legen scheint. — Beispiele von dem, was wir oben an den Duetten als **unfertig** bezeichnen mußten, können mit Erfolg wir nicht anführen, weil des Ungeschicks zu viel ist, um in Einzelnem ein Bild des Ganzen zu geben. Wir wiederholen aber, daß Hr. R. dieses Ungeschick durch consequentes, verständiges Studium wird besiegen, und dadurch den poetischen Inhalt seiner Natur, welcher uns in diesem Werke hier und da begegnet, zur Geltung wird bringen können.

Kampf oder Tod! ist die Losung unserer Kunstepoche. — Möchte Hr. R. diese Losung nicht überhören, sondern sich in die Reihen der Kämpfer stellen, damit Gleichgültigkeit oder Erlahmung durch Selbstgenügsamkeit ihn nicht zu den tausend Opfern des schmähligen Todes hinabzerre. Also Kampf, Herr Reißmann! Kampf zuerst gegen die Widersacher im eignen Hause, und erst nach dem Siege über diese gegen die äußeren Feinde! —

Levis.

R. Wagner's Tannhäuser in Posen.

Die Behauptung, daß der Tannhäuser, wie anderwärts, so auch in Posen den Kunstsinn selbst des größeren Publikums in seinen Zauberkreis mächtig ziehen und bannen würde, hat sich zur Genugthuung und Freude der Musikkenner im Allgemeinen und der Kunstfreunde R. Wagner's in's Besondere im hohen Grade bestätigt. Noch nie wohl sah unser Theater eine glänzendere und zahlreichere Festversammlung als vergangene Mittwoch, wo W.'s Meisterwerk zum Benefiz des ersten Tenoristen Hrn. Meffert seiner dritten Aufführung entgegensah.

Um jeden Schein der Anmaßung zu vermeiden, wodurch der Genius der edlen Composition in seinem natürlichen Gebiete beeinträchtigt werden könnte, will ich mich der ästhetischen Analyse dieses Kunstwerkes gänzlich entschlagen und damit begnügen, Ihrem Journale einige Mittheilungen über die locale Ausführung dieser schwunghaft-romantischen Tondichtung zu geben.

Das Orchester stand unter der Leitung seines zeitigen Dirigenten Rudolph Schöneck, welchen eine der letzten Nummern Ihrer Zeitschrift bereits bei Gelegenheit der Berliner Aufführung dieser Oper einer Erwähnung gewürdigt hatte. Mich überhebt die Aeußerung R. Wagner's, der diesen jungen Mann in einem Briefe an Franz Liszt — der große Franz Liszt möge mir diese kleine, weil uneigennützige Indiscretion verzeihen — einen seiner begeistertsten und begabtesten Jünger nennt, jeder weiteren Kritik und Lobeserhebung; deshalb zur Aufführung der Oper selbst! —

Jene wunderbare Symphonie, wodurch der Componist sein Werk prophetisch einleitet und der er nur den bescheidenen Namen „Ouvertüre" gegeben, erregte einen donnernden Applaus, der erst bei dem nach der Aufregung im Gemüth wieder hergestellten Gleichgewicht und in der Ermüdung der Handmuskeln allmälig verhallte; auch unsere Erwartung hatte das Orchester durch sein williges Spiel vollkommen gerechtfertigt, ja sogar übertroffen.

Hr. Meffert hat die Rolle des Tannhäuser unter den Augen des Componisten einstudirt; er zeigte sich darin als gewandter Sänger und denkender Tragöde, besonders in der großen Scene des dritten Actes; ihm wurde mit vollem Recht glänzender und lauter Beifall gezollt.

Die Perle des Abends aber war Frl. Babette Müller, eine ganz junge Dame, die zufolge einer Unpäßlichkeit des Frl. Herwegh die Rolle der Elisabeth übernommen hatte. Wir vermögen nicht den Eindruck zu schildern, welchen die Reinheit und Anmuth ihres Gesanges in Allen hervorrief, welche dieser Aufführung beiwohnten. Diese Rolle kann wohl vielleicht noch besser gesungen, aber nie tiefer erfaßt und besser dargestellt werden. Wir sind überzeugt, diese junge Künstlerin sieht einer schönen Zukunft noch entgegen; vielleicht in Kurzem schon wird sie neue Lorbeeren auf einer bedeutenderen Bühne, als der unserigen, um ihren sinnigen Scheitel winden. Zu wiederholten Malen nach dem zweiten und dritten Acte hervorgerufen, erschien sie mit Hrn. Meffert, um die Huldigungen des Publikums entgegenzunehmen, die Beide in jeder Beziehung wohlverdient hatten.

Madame Schröder sang die Rolle der Venus schulgerecht. Den größten Dienst aber, welchen wir jenen Schauspielern erweisen können, denen die Rollen des Landgrafen und Wolfram von Eschenbach anvertraut waren, dürfte wohl der sein, ihre Namen nicht der Oeffentlichkeit Preis zu geben. Die Chöre, schwach besetzt, ließen viel zu wünschen übrig. Es konnte aber auch gar nicht anders kommen, da der Theaterdirector bereits die erste Aufführung dieser Oper übereilt hatte. Wallner wollte nämlich, in Betracht der Summen, welche ihm der Tannhäuser in Freiburg eingebracht hatte, dieses schwierige Tonwerk um jeden Preis noch vor der nahe bevorstehenden Ankunft der Renz'schen Reitergesellschaft zur Aufführung bringen, da er wohl einsah, daß ihm die Pferde bei der Schauwuth der Massen den Rang am Ende ablaufen, sicher aber einen großen Theil seines Publikums entziehen könnten. Ungeachtet der Gegenvorstellungen des Hrn. Schöneck brachte er demnach diese Oper nach einem achttägigen Studium und drei Orchesterproben, in der beschriebenen Weise auf die Bretter. Die Scenerie und Ausstattung, können sie auch nicht nach dem Maßstabe der Dresdner oder Weimarischen Bühne gemessen und beurtheilt werden, waren für die hiesigen Verhältnisse immerhin anerkennens- und beachtenswerth. Widmet man ja doch auch einem Homer oder Göthe, unbeschadet des schlichten Einbandes, sein Studium und seine Anerkennung, wofern nur nicht der Text entstellt oder unleserlich ist.

Ungeachtet der Freude, die wir empfinden, Wagner's Musik in ganz Deutschland verbreitet zu sehen,

ungeachtet der Begeisterung und der Befriedigung unseres Publikums, so können wir uns dennoch eines unangenehmen Eindrucks, hervorgerufen durch die Aufführung dieser Oper, nicht erwehren. Nicht ohne Schmerz und tiefes Bedauern nämlich sehen wir Schöpfungen wie Don Juan und Tannhäuser in Laboratorien eingehen, die man Provinzial-Theater nennt, und zwar blos in der Absicht, um das Publikum zu locken und der Theaterkasse so zu sagen auf den Strumpf zu helfen. —

Posen, den 30sten Mai 1853.

T. Tyszkiewicz.

Aus Danzig.

Die Gebrüder Müller. Löschhorn und die Gebrüder Stahlknecht. Léonard. Tichatscheck. Markull's neues Oratorium. Mendelssohn's Elias. Symphonieconcerte.

Der verflossene Winter war für uns ganz besonders reich an musikalischen Productionen, und ein kurzer Rückblick auf das durch einheimische und fremde Künstler uns Vorgeführte mag dem geneigten Leser ein Bild von dem Musiktreiben in der alten See- und Handelsstadt geben. Es gestaltet sich dasselbe um so erfreulicher, als die Qualität des Dargebotenen hinter der Quantität größtentheils nicht zurückstand. Die Eisenbahn führte uns Gäste ersten Ranges zu, zum Theil liebe Bekannte, zum Theil neue Erscheinungen. Zu den erstern gehört das berühmte Quartett der Gebrüder Müller aus Braunschweig. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man über die unvergleichlichen Leistungen dieses Brüder-Quartetts noch viele Worte machen. Sie ließen sich an fünf Abenden hören, und obgleich ihre Programme, außer dem Franz Schubert'schen großen G-Dur-Quartett, nichts Neues brachten, so wurden die Zuhörer doch von Neuem gefesselt durch Haydn's, Mozarts und Beethoven's Meisterwerke in einer Ausführung, wie sie selbst die kühnsten Wünsche übertrifft. Unmittelbar nach den Gebrüdern Müller hatten die bekannten Triospieler, die Hrn. Löschhorn und Gebrüder Stahlknecht aus Berlin einen schweren Stand. Der materielle Erfolg ihrer beiden Soiréen war ein geringer, namentlich zeigte der erste Abend eine erschreckliche Leere im Zuhörerraume. Der Zeitpunkt war aber auch sehr unglücklich gewählt, denn am Mittage desselben Tages hatte in demselben Saale ein überfülltes Wohlthätigkeitsconcert stattgefunden. Uebrigens boten die Triospieler treffliche Gaben dar, in glatter und geschickter Ausführung, wenn auch nicht in so vollkommener Uebereinstimmung und mit so geistvollem Vortrage, wie das excellente Brüder-Quartett. Ein wesentlicher Reiz muß dem Pianofortetrio, gegenüber dem Streichquartett immer abgehen: der Reiz sympathetischer Tonbeschaffenheit. Der Klang des Pianoforte erscheint gegen den Gesang der Saiteninstrumente kalt und trocken, sei der Spieler noch so vollkommen im Anschlage und künstlerisch in der Auffassung der Musikwerke. Außerdem hat jede Stadt wesentlich verschiedene Instrumente aufzuweisen; hier ist die Tonfülle zu gering, dort zu groß, abgesehen von der Mechanik, welche dem an eine besondere Gattung gewöhnten Spieler zuweilen auch ein unwillkommenes Hinderniß in den Weg legt. Eine erwünschte Uebereinstimmung wird daher selten zu erreichen sein, am allerwenigsten in dem Grade, wie sich deren die Trio-Vorträge der genannten Herren in Berlin, mit Benutzung eines Flügels aus einer und derselben Fabrik zu erfreuen haben. Hr. Löschhorn ist übrigens ein trefflicher Pianist, welcher in seinem Vortrage Energie mit Zartheit zu verbinden weiß und mit Verstand sowohl, wie mit feinem Gefühl classische Musikwerke aufzufassen versteht. Hr. Stahlknecht, der Aeltere, ist ein gediegener Geiger von schönem Ton und sauberer Bogenführung, und der Jüngere der Brüder, im Besitze eines sehr schönen Instrumentes, darf unbedingt zu den vorzüglichsten Violoncellisten gezählt werden. —

(Fortsetzung folgt.)

An Herrn Anton Schindler in Frankfurt a. M. *)

In allen den Erklärungen, welche Sie erlassen haben, um das zu rechtfertigen, was nicht zu rechtfertigen ist, vergessen Sie nur eins: die schändliche Erzählung, welche sie in Ihrer Biographie Beethovens über die Art, mit welcher ich den großen Mann betrogen haben sollte, indem ich ihm für die Quartette, welche ich bei ihm bestellt, durchaus nichts bezahlt hätte. Hier ist nun eine Note des Hauses Stieglitz und Comp. zu Petersburg, welche Folgendes besagt: Stieglitz u. Comp. haben erhalten von Sr. Durchlaucht dem Fürsten Galitzin die Summe von 700 Rubel in Bankscheinen zu zahlen an Hrn. van Beethoven durch

---

*) Wir hielten uns für verpflichtet, obiges Schreiben aufzunehmen, wünschen aber, daß die ganze Angelegenheit nun bald ihre Erledigung finden möge, und ersuchen deshalb auch Hrn. Schindler, wenn er etwas zu entgegnen gesonnen ist, sich möglichst kurz zu fassen. D. Red.

das Haus Henikstein u. Comp. zu Wien. Den 19ten Februar 1823. Siebenhundert Rubel betragen 150 Thlr. welche 50 # gleich sind. Den 22sten October desselben Jahres erhielt Beethoven noch 50 #, deren Quittung er vorher eingeschickt hatte, ganz so wie bei der ersten Summe: die HH. Henikstein u. Comp. sagen in ihrem Briefe vom 28sten October 1823, daß diese 50 # als Honorar für eine Messe, die ich nicht bestellt, gegolten haben. Ich lasse das gelten. Hier ist aber ein neuer Beweis, dessen Vorhandensein ich vergessen hatte und der jetzt wieder gefunden worden ist in den Papieren des seligen Beethoven. Das Original ist in den Händen von van Beethoven, und Jedermann kann sich bei demselben Rath erholen.

„Petersburg den 24sten December 1824 (5ter Januar 1825)." „Mein Herr! ich habe soeben Ihren Brief vom 18ten December erhalten, in welchem Sie mir ankündigen, daß Sie dies Quartette in vierzehn Tagen an mich absenden werden. Diese Nachricht hat mich hoch erfreut und meine Ungeduld aufs Aeußerste gesteigert. Ich schließe einen Wechsel über die Summe von 550 Mark, welches 50 #, macht bei. Ich hatte seit langer Zeit der Oestreich'schen Gesandschaft funfzig Ducaten übergeben, um sie an Sie gelangen zu lassen, aber ich habe Sie wieder zurücknehmen müssen, weil noch kein Courier abgegangen ist. Die Banquiers übernehmen es nicht in Ducaten Sendungen zu machen, daher man solche in Hamburger Mark machen muß. Im vorigen Jahre, als ich Ihnen die ersten funfzig Ducaten überschickte, haben auch die Banquiers siebenhundert Rubel statt fünfhundert und funfzig Mark zahlen lassen, es sind also hundert und funfzig Thaler, über die ich gar keine Rechnung erhielt. Hinsichtlich dieses Umstandes sende ich Ihnen die Note, die mir Stieglitz u. Comp. geben bezüglich der ersten Sendung der siebenhundert Rubel. (Siehe weiter unten die erste Note). Schicken Sie diese Note den HH. Henikstein u. Comp. und verlangen Sie, daß Sie Ihnen Rechnung ablegen von dem Ueberschüssigen der funfzig Ducaten. Dabeiliegenden Wechsel (von Stieglitz u. Comp.) können Sie bei Henikstein auszahlen lassen, wenn Sie wünschen. Auf jeden Fall bezeichnen Sie nur, was Sie erhalten haben. Genehmigen Sie die Versicherung meiner aufrichtigen Freundschaft und Bewunderung ohne Grenzen. Fürst Galitzin."

Diese dritte Sendung von funfzig Ducaten durch einen Wechsel auf Sicht war mir nur dunkel im Gedächtniß, darum geschah ihrer nicht eher Erwähnung. Man sieht auch aus dem Inhalte dieses Briefes, daß diese siebenhundert Rubel so ziemlich vierundsechzig Ducaten ausmachten — die Banquiers haben für diese einzige Summe an Courtage, Commission und Briefporto vierzehn Ducaten zurückbehalten, wovon später vier an Beethoven abgegeben worden sind. Hier die Note von Stieglitz u. Comp. deren Original in den Händen von C. van Beethoven befindlich ist.

„Stieglitz u. C. haben von Sr. Durchlaucht dem Fürsten Galitzin den 19ten Fabruar 1823 siebenhundert Rubel in Bankscheinen erhalten. Davon gehen ab für Commission sieben Rubel, für Porto zehn Rubel, bleiben sechshundertunddreiundachzig Rubel, welche auf Anordnung und für Rechnung Sr. Durchlaucht des Fürsten Galitzin fest auf Henikstein u. Comp. in Wien übertragen werden, in welcher Weise das Geschäft saldirt ist." Stieglitz u. Comp. wußten nichts vom Erfolg dieser Sendung nach Wien, wie auch die HH. Henikstein u. Comp. über die Auszahlung der funfzig Ducaten Rechnung abzulegen hatten.

Am Ende dieser Note befindet sich folgender Anhang: „Der Fürst Galitzin erhielt die Quittung Hrn. Ludwig van Beethovens für die funfzig Ducaten, allein er glaubt, daß diese Summe der von 576 Mark nicht gleichkomme und ersucht die HH. Henikstein u. Comp. den Ueberschuß an Hrn. Beethoven zu übergeben." Sie haben demselben vier Ducaten zugestellt.

Nach diesem schlägt mir Hr. C. Beethoven in seinem Brief vom 15ten December 1852, mit dem er mir die verschiedenen Copien übersendet vor, diese wichtigen Papiere an die HH. Henikstein (?) zu überschicken, welche ihm gesagt, daß ich sie von der Erklärung, die ich in den Journalen erlassen, nicht benachrichtigt hätte und welche nicht wissen, ob diese von mir ausgegangen. C. Beethoven hält dies für das beste Mittel dem Verläumder Stillschweigen aufzulegen. Was mich betrifft, so schlug ich ihm vor die bedeutsamsten Stücke an Hrn. Brandus in Paris zu übersenden, worauf er mir unterm 13ten Februar 1853 antwortet, daß er meinen Wunsch erfüllt und meine Artikel übersendet hätte, womit die Sache für immer geendigt sei.

Indeß wird es nicht überflüssig sein, Ihnen für Ihre Aufstellung einige Auszugs-Fragmente aus meinen Briefen an den großen Mann, welche mir C. Beethoven wieder übersendet hat, zu überschicken. „19ten Februar 1825. Ihr Brief hat mich mit Freude überhäuft, indem er mich hoffen läßt, bald durch eine neue Production Ihres erhabenen Genius erfreut zu werden. Ich werde Ihnen 50 # für das erste Quartett und noch hundert für die beiden andern zukommen lassen. Ich gehe die Verpflichtung gegen Sie ein, die Quartette Niemandem mitzutheilen, damit Sie alle Vortheile haben, wenn Sie dieselben an den Verleger verkaufen und ich kein Hinderniß an dem Preise, den er Ihnen bieten wird, bin." Anderer Brief. „Petersburg, 5ten Mai 1825. Sie werden durch Hrn. Henikstein in Wien die Summe von 50 #

bestimmtes Honorar für das erste Quartett erhalten haben, ich hoffe, daß Sie nicht zögern werden mich ferner die erhabenen Werke Ihres Geistes genießen zu lassen. Wenn Sie geendet haben können Sie sogleich Ihr Werk an einen Musikalienverleger verkaufen, da es nicht mein Plan ist Ihren Interessen hinderlich zu sein.“ — Darnach können Sie beurtheilen, Hr. Anton Schindler, wie wahr Sie gesagt haben, als Sie der musikalischen Welt glauben machten, daß ich von Beethoven für ein Jahr den ausschließlichen Genuß jedes Quartetts gefordert hätte. Ich kenne Ihre zweite Erwiderung nur durch einen Auszug, welchen die „Revue et Gazette musicale de Paris“ brachte, ich habe darauf kategorisch geantwortet, es ist die letzte Note, die ich in dieser Sache gebe.

Sie können nun nach Ihrem Belieben und wie Don Quixote (der jedoch kein Verläumder war) gegen Windmühlen fechten, ich werde Alles, was Ihnen gefallen wird zu sagen, nicht mit einem Worte der Erwiderung mehr beehren, denn in der Meinung aller rechtlichen Leute sind Sie nichts als ein Verläumder, welcher nicht werth ist widerlegt zu werden *).

Ich hatte mich getäuscht. Es sind hundert und vierundfunfzig Ducaten, welche ich Beethoven bei seinen Lebzeiten bezahlt habe, mehr aus Rücksichtnahme denn als Honorar für die drei Quartette, nicht hundertundvier, wie ich zuerst angegeben und behauptet habe. Sie sehen, daß ich mich auch irren kann, jedenfalls aber nur zu meinem Nachtheil.

Petersburg $\frac{1}{2}\frac{9}{7}$ April 1853.

Fürst Nicolas Boris Galitzin.

---

*) Hr. Schindler möge entschuldigen, daß wir diesen Satz wörtlich wiedergeben; wir hielten aber diese wörtliche Treue hier für nothwendig.

D. Red.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Aus Darmstadt berichtet man über das Gastspiel Ander's, daß der Sänger daselbst einen Enthusiasmus hervorgerufen habe, wie man ihn seit Jenny Lind dort nicht kannte. Er ist als Raoul, Prophet, Lyonel, Arnold, Edgardo und Stradella aufgetreten.

Jenny Ney hat in Hamburg neun Gastrollen gegeben. Sämmtliche Hamburger Kritiker und Feuilletonisten nehmen keinen Anstand, sie für die erste dramatische Sängerin nach Johanna Wagner zu erklären.

Frl. Westerstrand hat in Coburg als Regimentstochter ohne sonderlichen Erfolg gastirt.

Johanna Wagner wird im Anfang Juni einige Gastrollen in Stettin geben.

Frau Behrend-Brandt ist in Wiesbaden als Fides aufgetreten.

Frau Schuselka ist aus Paris nach Wien zurückgekehrt und wird von da aus ihre Kunstreise durch Deutschland antreten.

Riga. Am Charfreitage wurde uns hier ein seltener Genuß zu Theil, indem die hier anwesende, rühmlichst bekannte ausgezeichnete Sängerin Frl. A. Bochkoltz-Falconi mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit und Uneigennützigkeit in einem zum Besten einer wohlthätigen Stiftung für Musiker, Sänger und deren Wittwen und Waisen in der Domkirche veranstalteten geistlichen Concerte unter Direction des Musikdirectors Löbmann, sich zur Mitwirkung bereit erklärt hatte. Der Erfolg war in jeder Art ein glänzender und hat sich diese Dame durch ihre ausgezeichneten Leistungen die dankbare Anerkennung nicht allein aller Musikfreunde, sondern auch des ganzen Publikums erworben; es ist nur zu beklagen, daß Frl. Bochkoltz-Falconi durch ihre bereits festgesetzte Abreise verhindert wurde, noch einmal in einem allgemein gewünschten Concerte aufzutreten, worin sich die Anerkennung des Publikums für den gebotenen seltenen Genuß auszusprechen, Gelegenheit gehabt hätte. —

Neisse. — Das letzte Concert, welches der Verein für Instrumentalmusik vor Beginn der Sommerferien gab, brachte uns: die Symphonien in D-Dur von Haydn und C-Moll von Beethoven, nebst der Ouverture zu Shakesspeare's „Sturm“ von G. Vierling. — Das Sängerfest, welches für den 2ten und 3ten Juli hierorts vorbereitet wird, soll von Julius Otto aus Dresden und unserm Musikd. Stuckenschmidt, geleitet werden.

Musikfeste, Aufführungen. Dessau. Die Provinzial-Liedertafel, aus den Liedertafeln der Städte Barby, Berlin, Bernburg, Calbe, Cöthen, Dessau, Halle und Magdeburg bestehend, hielt am 21sten und 22sten Mai ihre diesjährige Zusammenkunft. Die Vorträge der Berliner unter Julius Schneider erwarben sich den meisten Beifall. —

Neue und neueinstudirte Opern. „Indra“ ist in Mannheim zum ersten Male aufgeführt worden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Tichatschek hat vom Großherzog von Meklenburg-Schwerin einen kostbaren Brillantring erhalten.

Rossini hat das Commandeurkreuz der Ehrenlegion erhalten.

Todesfälle. Im Mai starb in Dresden der Kammersänger Joh. Wächter; in München der früher oft genannte v. Poißl.

Vermischtes.

In Elbing ist von der Polizei die Aufführung der „Stummen von Portici" verboten worden. Oho! wer wird den Gaul gleich durchgehen lassen — die Elbinger sind noch lange keine Brüßler!

Aus Dublin schreibt man, daß daselbst am 24sten Mai das große Adolphi-Theater niedergebrannt sei. Glücklicherweise brach der Brand mehrere Stunden vor der Abendvorstellung aus.

In der „Mainzer Zeitung" lesen wir folgenden Abschied des Theaterdirector Greiner: „Allen Freunden und Bekannten ein herzliches Lebewohl. Um stille Theilnahme bittet M. Greiner nebst Frau und Kinder. Mainz im Wonnemonat 1853." Wer lacht da?

Briefkasten.

Posen. Hr. G. v. T. Dank; weitere Mittheilungen sind uns angenehm. Weimar. Hr. R. Wir bitten um baldige Sendung der Recensionen. Waldheim. Hr. G. Dank. Aurich. Hr. K. Sie erhalten bald briefliche Nachricht.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

C. T. Brunner, Op. 246. Der kleine Pianoforte-Schüler. Eine praktische Clavierschule, enthaltend Vorübungen im Umfang von fünf Tönen, Tonleitern, Finger-Uebungen und stufenweis fortschreitende kleine Stücke. Heft 1. Hannover, Bachmann. à Heft 12 gGr.

Vorliegendes Werkchen ist ein Leitfaden, nach dem ein Lehrer gehen kann, wenn er eben keinen anderen Zweck erreichen will oder kann, als einem zukünftigen Dilettanten soviel vom Technischen beizubringen, damit dieser einmal einen Tanz oder ein leichtes Clavierstück abzuspielen vermag. Es giebt bekanntlich eine Anzahl von dergleichen Anweisungen und Uebungsstücken; es stehen die meisten derselben dem Brunner'schen Werke nicht nach, denn es wird hier durchaus nichts Neues oder das Lernen Erleichterndes geboten, im Gegentheil leiden die in diesem Hefte enthaltenen Uebungsstücke etwas zu sehr an Trockenheit — einem wirklichen Bedürfnisse wird demnach durch diese Schule nicht abgeholfen.

A. Methfessel, Op. 147. Kleine Tonbilder. Zwölf leichte und progressive Charakterstücke für das Pianoforte. Zur Belebung des Clavierunterrichts und Bildung des Ausdrucks. Minden, Fischmer u. Comp. 25 Sgr.

Das hübsch ausgestattete Werk ist Lehrern bestens zu empfehlen. Die zwölf Musikstücke, die es enthält, sind melodiös und claviermäßig, die Steigerung vom Leichteren zum Schwereren verräth den sachkundigen Lehrer — es ist also dem auf dem Titel angegebenen Zwecke vollkommen entsprochen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

M. Bisping, Op. 8. Zwölf leichte vierhändige Clavierstücke (Primo-Stimmen größtentheils im Bereich von fünf Tönen) in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten. Minden, Fischmer und Comp. 15 Sgr.

Diese kleinen Uebungsstücke sind brauchbar für Anfänger, wenn in ihnen auch nichts Neues und Besonderes gegeben wird. Weshalb man gerade der empfänglichen Kindesseele, wie es hier geschieht, vorzugsweise Triviales und zum Theil auch Ordinäres bieten zu müssen glaubt, das wissen nur Gott und die betreffenden schreibenden Lehrer. Andere Componisten dieses Faches, wie Czerny, Diabelli, Enckhausen u. A. haben doch zur Genüge bewiesen, daß selbst in den leichtesten Uebungsstücken schon Rücksicht auf Geschmacksbildung genommen werden kann.

Für Gesang.

Wilh. Häser, Die Kunst des Gesanges. Ein Compendium mit Beispielen. Für Künstler und Kunstfreunde. Stuttgart, Hallberger. 1 Thlr. 12 Sgr.

Der Verfasser giebt in gedrängter Kürze einen Leitfaden für Lehrer und Lernende, der manches Beherzigenswerthe enthält, freilich aber keineswegs erschöpfend ist. Die Beispiele sind gut gewählt, doch können wir uns damit nicht einverstanden erklären, daß der Verfasser den Schüler gewissermaßen dazu anleitet andere Noten zu singen, als der Componist vorgeschrieben hat. Bei dem gewöhnlichen Recitativ darf der Sänger wohl hin und wieder seinem natürlichen Gefühle folgend eine Note verlängern oder verkürzen, vielleicht auch einmal eine kleine Verzierung anbringen, indessen im wirklichen Gesang — und selbst im italienischen — sind Schnörkel und

gar Rouladen, wie sie Hr. Häser in der einfach so schönen Preghiera von Zingarelli angiebt, jedenfalls unberechtigt. Bei deutscher Musik aber und vor Allem bei der ächt dramatischen der Richard Wagner'schen Richtung wären dergleichen „Verschönerungen" geradezu eine Barbarei. — Einige Druckfehler in den Notenbeispielen wird der Sänger und Begleiter leicht selbst verbessern können.

A. Struth, Op. 15. Lieder aus der Kinderwelt mit leichter Clavier-Begleitung. Offenbach, André. 36 Kr. netto.

Wir haben schon einige Male Gelegenheit gehabt, die Werke des Componisten für den Schulgesang lobend zu erwähnen. Auch die vorliegenden, ganz einfachen und ihrem Zwecke vollkommen entsprechenden Lieder verdienen Schulen und Privatlehrern empfohlen zu werden. Sie sind ganz geeignet, dem Kinde Lust zum Erlernen der Musik zu machen, da es der Componist verstanden hat, seinen pädagogischen Zweck zu erreichen, ohne trocken zu werden.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Anne de Weyrauch, Trois Etudes pour le Pianoforte. **Dresden, Gerster u. Comp. 17½ Ngr.**

Diese drei Etuden verlangen einen schon ziemlich fertigen Spieler und werden von einem solchen vorgetragen einen guten, wenn auch gerade keinen nachhaltigen Eindruck machen.

A. Märtens, Op. 7. Herbstblätter aus den Sudeten. Drei Stücke für das Pianoforte. Berlin, Schlesinger. ⅔ Thlr.

Der Componist giebt in diesem Werkchen drei gut empfundene, mit Geschmack und Sachkenntniß abgefaßte Salonstücke, die zwar wenig Neues und tiefer Gehendes bieten, doch zu einer angenehmen Unterhaltung für fertige Pianisten zu empfehlen sind.

H. Litolff, Op. 82. Chant de Mai, Rêveries sur les ondes, Inquiétude. Trois esquisses musicales pour le Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 1⅓ Thlr. Nr. 1 u. 3. à 17½ Sgr., Nr. 2. 10 Sgr.**

Es gehört dieses Werk der Unterhaltungsmusik der besten Art an. Die Skizzen sind nicht arm an Ideen, ihre Fassung ist sehr geschickt und verlangt einen tüchtigen Pianisten. Die Ausarbeitung ist eigentlich für Skizzen schon zu vollständig, so daß diese Musikstücke eher wie viele andere ähnliche Erzeugnisse auf den Namen einer höher stehenden Kunstform Anspruch machen können.

M. Siering, Op. 4. L'Adieu et le Revoir. Deux Mazurkas pour le Piano. **Dresden, Brauer. 10 Ngr.**

Zwei ansprechende Salontänze, die Liebhabern von dergleichen Süßigkeiten zu empfehlen sind.

C. Mayer, Op. 174. Frühlingsblüthen. Zehn Stücke für das Pianoforte. Hannover, Bachmann. Nr. 1, 3, 5 — 8. à 12 gGr. Nr. 2, 4, 10. à 10 gGr. Nr. 9. 14 gGr.

Eine Sammlung von größtentheils sehr ansprechenden Unterhaltungsstücken von geringerer und größerer technischer Schwierigkeit, welche den zahlreichen Verehrern des fleißigen Componisten gewiß willkommen sein wird. Einige dieser Stücke, wie z. B. Nr. 1: Rastlose Liebe und Nr. 3: Toccata, erheben sich über die einseitige Form der jetzt beliebten Unterhaltungsmusik. Die zehn Stücke heißen: Rastlose Liebe, Der letzte Gang, Toccata, Steirisch, Stiller Friede (Ballade), Blumengarten (Scherzino), Frühlingsmorgen, Träumender See, Fester Wille (Etude) und Gondellied.

C. Mayer, Op. 178. 4me Air italienne pour le Piano. **Hannover, Bachmann. 18 gGr.**

Der Componist giebt in diesem Werkchen ein Tonstück in seiner bekannten Weise. Mit Geschmack gespielt wird es einen nicht unangenehmen, wenn auch nur flüchtigen Eindruck hervorbringen.

G. Satter, Nacre de Perles. Première pièce de salon pour le Piano. **Wien, Mechetti. 10 Ngr.**

Eine Unbedeutendheit im Polka-Tempo, nicht ganz leicht zu spielen.

J. Milan, Op. 10. Harmonique poétiques. Six poésies musicales pour le Piano. **Wien, Mechetti. Liefg. I. 15 Ngr. Liefg. II. 20 Ngr.**

Die sechs musikalischen Gedichte heißen: Rhapsodie, Tarantellina, Impromptu-Mazurka, Scherzo capriccioso, Etude mélodieuse und Elégie, Nonnia ✝✝✝ L. Es sind dies sämmtlich im süßesten Salonstyl gehaltene nicht leicht zu spielende Clavierstücke, die zu obligatem Thee und Backwerk dem betreffenden Publikum gewiß gut schmecken werden.

Ad. Lang, Op. 14. Polka-Caprice pour le Piano. **Wien, Mechetti. 15 Ngr.**

C. Leonhardi, Op. 6, 7. La Girandole, Capriccio. Fleur du Bal, Mazur de Salon, pour le Piano. **Ebend.** Cah. 6 u. 7. à **10 Ngr.**

Leop. R. Bibl, Op. 1. Nocturne pour le Piano. **Ebend. 30 Kr. C.M.**

C. F. Pohl, Op. 12. Erinnerung an Gmunden. Tonstück für das Pianoforte. Ebend. 15 Ngr.

Ad. Proßnitz, Romance pour le Piano. **Ebend. 15 Ngr.**

Sämmtlich Salonstücke von mehr oder weniger musikalischem Werth. Die Lang'sche Polka-Caprice ist eine unbedeutende Polka, nach der man nöthigenfalls auch tanzen kann. Pohl Op. 12 ist jedenfalls unter diesen Werken das beste bezüglich des Inhalts, wie der Form. Die übrigen Werke sind leichte, zum Theil auch leichtfertige Waare.

Fr. Gretscher, Op. 17. Phantasie über das Schweizerlied von C. Eckert für das Pianoforte. Coblenz, Falckenberg. 20 Sgr.

Wäre dies ein Op. 1 oder 5 (was in der Regel gleichbedeutend ist), so würden wir diese Phantasie für das Erzeugniß eines guten Clavierspielers halten, der sich auch einmal als Componist hat versuchen wollen, dem jedoch noch die nöthige Gewandtheit in der Form und ein klares Bewußtsein von dem Zwecke abgeht, den ein Componist verfolgen muß, wenn er nicht ein bloßer Musikmacher sein will. Wir würden dann Hrn. Gretscher Hoffnung geben können, daß er nach fleißigen Studien später etwas wirklich Gutes schaffen könnte — die verhängnißvolle Zahl 17 aber nimmt uns diese Hoffnung, denn wer so viel schon geschrieben und immer noch nicht einmal so weit gekommen ist, wie die Salon-Componisten gewöhnlichen Schlags, von dem darf man auch für die Zukunft nur Dilettantisches erwarten. Durchaus dilettantisch und inhaltsleer ist aber vorliegende Phantasie über ein ziemlich gewöhnliches Thema.

J. F. Dupont, Op. 10. Morceaux caractéristiques pour le Pianoforte. Nr. 2. Ballade et Scherzo. **Rotterdam, de Vletter. Mit Portrait 1 Fl. 75., ohne Portrait 1 Fl. 25.**

Beide Musikstücke gehören der besseren Gattung von Unterhaltungsmusik an. Die Form ist gewandt und mit Geschmack gehandhabt, der Inhalt nicht bedeutungslos. Spielern, welche das Instrument vollkommen beherrschen, sei dieses Werk bestens empfohlen.

J. B. H. Bremer, Op. 3. Knospen. Sechs Clavierstücke. Rotterdam, de Vletter. 1 Fl. 50.

Anspruchslose, sehr gefällige und in der Technik leicht gehaltene Musikstücke, welche niemand unbefriedigt aus der Hand legen wird. Empfehlenswerth sind sie besonders für etwas vorgeschrittene Schüler zur Unterhaltung, technischen Uebung und Geschmacksbildung.

Viro Dettmann, Nocturne pour le Piano. **Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. 12½ Sgr.**

Ein etwas gespreiztes Salonstück gewöhnlicher Art.

W. Baumgartner, Op. 3. Andantino grazioso **für das Pianoforte. Zürich, Fries. 7½ Ngr.**

Hübsche Melodie und gewandte Form machen dieses kleine Stück fertigen Pianisten zur Unterhaltung empfehlenswerth.

H. Stiehl, Op. 23. Impromptu pour le Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.**

Ein im leichten Styl gehaltenes recht ansprechendes Tonstück, das auch zur belehrenden Unterhaltung für schon etwas vorgeschrittene Schüler dienen kann.

Intelligenzblatt.

Im Verlage von ***Pietro Mechetti's sel. Witwe*** in Wien sind so eben erschienen:

Bagge, S., 6 Frühlingslieder von L. Uhland, für 1 Singst. mit Pfte. Op. 3. 25 Ngr.

Bergson, M., Der Troubadour. Schottische Ballade nach W. Scott, für 1 Singst. mit Pfte. Op. 36. 12½ Ngr.

Dessauer, J., 2 Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. Op. 56.

Nr. 1. Einklang, Gedicht von Carlopago. 10 Ngr.
„ 2. Im März, Gedicht von E. Geibel. 10 Ngr.

Kuhe, G., Le jeu des ondes. Etude de concert p. Piano. Op. 42. 15 Ngr.

Merk, J., Introduction et Rondeau original p. Violoncelle avec accomp. de Piano. Op. 34. (Aux Amateurs Nr. 9.) 25 Ngr.

———, Duo concertant p. 2 Violoncelles av. acc. de Piano. Op. 35. 1 Thlr.

Prossnitz, A., 3 Lieder f. Alt oder Bariton mit Pfte. (R. Schumann gewidmet.) Op. 13. 15 Ngr.

———, 2 Impromptus faciles p. Piano. Op. 14. 10 Ngr.

Satter, G., Deuxième Sonate p. Piano. G-dur. 1 Thlr.

Sechter, S., 24 Präludien in allen Dur- und Moll-Tönen für die Orgel. Op. 26. Neue Ausgabe. 1 Thlr.

Storch, A. M., Noch einmal möcht' ich liegen im Feld. Gedicht von J. N. Vogl, f. Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 115. 10 Ngr.

Waldmüller, F., L'oubli me tue — Une rose pour toi! 2 Pensées expressives p. Piano. Op. 98. 15 Ngr.

Wehli, J. M., 3 Pensées fugitives p. Piano. Op. 4. 12½ Ngr.

— —, Le Papillon, Bluette p. Piano. Op. 5. 15 Ngr.

Bei ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig ist erschienen:

Abt, Fr., Op. 102. Album musical p. Pfte. à 4 mains, récueil de rondinos et variations. 6me année.

Nr. 1. Die schönsten Augen, von Stigelli.
„ 2. Arie aus der Oper Rigoletto von Verdi.
„ 3. Sedlianska-Polka von Petrak.
„ 4. Bleib' bei mir, Lied von Abt.
„ 5. Taubert'sche Kinderlieder.
„ 6. Deutsche Volkslieder.

Jedes Heft 15 Sgr.

Violoncello-Verkauf.

Ein ausgezeichnetes Violoncell von Guarneri, das der als Kenner von Instrumenten bekannte Kapellmeister August Pott in Oldenburg für eines der besten unter den vorhandenen erklärte (siehe Zeitschrift f. Musik Nr. 22 Seite 243), ist sofort zu verkaufen. Näheres auf frankirte Anfragen durch die Besitzerin: *Frau Friederike Kleinwächter in Prag. Altstädter Ring Nr. C 608.*

Für Musikalien-Verleger.

Hiermit zeige ich ergebenst an, dass ich vom heutigen Tage an die unter der Firma

C. Paez'sche Officin

hier bestehende Anstalt für Notenstich und Notendruck ohne Activa und Passiva übernommen habe, solche in Verbindung mit meiner Anstalt für Notenstich und Notendruck unter meiner bisherigen Firma

C. G. RŒDER

fortführen werde, und so im Stande zu sein hoffe jeden mir zukommenden Auftrag prompt ausführen zu können.

Mit verbindlichem Danke für das mir in meinem Geschäfte bisher zu Theil gewordene Vertrauen, um dessen Fortdauer ich bitte, verbinde ich an die geehrten Geschäftsfreunde der Paez'schen Officin die Bitte, das der Letzteren geschenkte Vertrauen auf mich geneigtest übertragen zu wollen, welchem durch reelle und billige Bedienung zu entsprechen mein stetes Bestreben sein wird.

Leipzig, 1ster Juni 1853.

C. G. Röder.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. **№ 25.** Den 17. Juni 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein Blick nach dem „fernen Westen".

Offenes Sendschreiben an

Mr. J. S. Dwight,

Herausgeber und Eigenthümer des

„Journal of Music, a Paper of Art and Literature" in Boston.

Durch den Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik", die Ihnen, geehrter Herr, sehr wohl bekannt ist, wurden dem Unterzeichneten vor Kurzem die ersten Nummern (April und Mai d. J.) des Vol. III. Ihres „Journal of Music" mit der Aufforderung zugesandt, dieselben ausführlich in der „Neuen Zeitschrift" zu besprechen, und überhaupt Ihrem „Journal", welches unser allseitiges Interesse erregt hat, fortdauernd besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

Ich habe diesen Auftrag mit lebhafter Freude begrüßt und werde mich dieser Arbeit mit Eifer widmen. Da ich bis jetzt noch keine Gelegenheit gefunden hatte, Ihr im vorigen Jahre gegründetes „Journal" näher kennen zu lernen, so war ich auf das Angenehmste überrascht, in Ihnen, geehrter Herr, dem Gründer dieses Unternehmens, einen Mann kennen zu lernen, welcher seine allgemeine Aufgabe nicht nur mit Ernst erfaßt hat und mit Umsicht und Kenntniß durchführt, sondern auch die entschiedene Stellung, welche ein „Journal of Art" in der Gegenwart einnehmen muß — um mit Schärfe und überzeugender Kraft den reactionären Bestrebungen der Stillstandspartei entgegen treten zu können, vollkommen erkennt und mit Consequenz behauptet.

Die Vereinigten Staaten, und vor Allem Boston, haben schon Manchen unserer musikalischen Freunde auf eine Weise empfangen und ausgezeichnet, welche diesem Lande nicht minder, als den Künstlern zum Ruhme gereicht, denen diese Ehre zu Theil ward. Wenn wir auch von den glänzenden Erfolgen Einzelner (wir erinnern hier beispielsweise an Otto Goldschmidt, A. Jaell und O. Dresel) bereits früher unterrichtet wurden, so waren wir doch über die Ursachen dieser Erfolge nicht immer im Klaren. Wir gestehen Ihnen offen, daß man in Deutschland von der musikalischen Bildung der Nord-Amerikaner im Allgemeinen keinen sehr hohen Begriff hat, und daß über die Motive, welche in den Vereinigten Staaten einen künstlerischen Erfolg sichern, noch sehr schwankende Urtheile herrschen. Daran mag theilweise die zweifelhafte Haltung Schuld sein, welche namentlich New-York bescheidenen deutschen Künstlern ohne großen Ruf gegenüber behauptete; ferner das Benehmen Barnum's und ähnlicher Speculanten; endlich

der „Humbug" welcher unläugbar in Nord-Amerika mit höchst zweideutigen Talenten, wie Lola Montez, ꝛc. getrieben wird.

Wir sind daher Ihnen, geehrter Herr, sehr verpflichtet, daß Sie uns durch Ihr „Journal" eines Besseren überzeugt haben, indem Sie durch dasselbe uns einen richtigeren Einblick in die nord-amerikanischen Musikzustände gestatteten und unsere Ansicht über den Kern der dortigen künstlerischen Bestrebungen wesentlich läuterten. Wir sehen mit Freude die Entwickelung eines regen musikalischen Lebens auf bester Grundlage und das Verfolgen einer ernsten künstlerischen Richtung, deren Concentration und Ausgangspunkt wir in Boston finden, welchem hierin vor New-York, der Allerweltsstadt, entschieden der Vorrang gebührt. Wir verhehlen Ihnen nicht, daß diesem Gefühle allgemeiner Anerkennung sich das Gefühl vaterländischen Stolzes beimischt, im „fernen Westen" einen bedeutenden Centralpunkt für heimathliche, uns heilige Klänge, für deutschen Sinn und deutsche Kunst gefunden zu haben! —

Ich werde, sobald ich vermag, meine ausführlicheren Gedanken darüber in einem Artikel niederlegen, welcher speciell auf Ihr geehrtes Blatt Rücksicht nehmen, und daran anknüpfend, sich über die Stellung verbreiten soll, welche die Vereinigten Staaten in musikalischer Beziehung Deutschland gegenüber jetzt einnehmen und in Zukunft einnehmen werden.

Es drängt mich aber schon jetzt, — nach vollendeter Lecture der mir übersandten Nummern Ihres „Journal's" — hervorzuheben, daß die lebendige Thatkraft, welche sich in der „neuen Welt" allenthalben kund giebt, auch die musikalischen Bestrebungen dieses Landes bereits beseelt und zu heben beginnt, so daß in Angelegenheiten der Kunst, wie in so vielem Anderen, das bei uns vielfach noch unterschätzte Amerika dem noch immer überschätzten Old-England mit seinen starren Formen nicht nur den Rang streitig macht, sondern das Mutterland sogar theilweise überholt hat. Dies gilt allerdings bis jetzt mehr in Bezug auf die künstlerischen Intentionen und kritischen Urtheile so unabhängiger und freidenkender Blätter, wie das Ihrige — als in Hinblick auf die praktische Ausführung dieser höheren Intentionen.

Doch, wenn man ein erhabenes Ziel einmal fest in's Auge gefaßt hat und consequent verfolgt, zwingt man zuletzt auch die widerstrebenden Verhältnisse, uns zu dienen. Die Mittel zur Erreichung eines guten Zweckes bieten sich endlich von selbst dar, weil die vorgefaßten Meinungen und vorgefundenen Umstände auf die Dauer nicht maßgebend sein können, sondern umgekehrt die einseitigen Zwecke sich dem höheren Zwecke beugen und anschließen müssen, um nicht durch die zwingende Macht der Idee vernichtet zu werden.

Die überraschende Entwickelung des musikalischen Lebens in Boston bietet hierfür den besten Beweis. Ihre Revue vom 30sten April d. J., über die „Werke bedeutender Componisten, welche in Boston während des letztverflossenen Winters zur Aufführung gelangten" giebt wahrhaft **erstaunenswerthe** Resultate. In dieser Rundschau glänzen oben an sämmtliche Symphonien Beethoven's, von denen jede, mit Ausnahme der ersten (und schwächsten) zwei oder drei Mal zur Aufführung gelangte. Boston darf sich rühmen, Beethoven's 9te Symphonie in einem Winter zwei Mal aufgeführt zu haben! Schon durch diese eine Thatsache erhebt sich Boston zu einem musikalischen Range, den ihm weder Old-England, noch viele deutsche, hochgerühmte Kapellen streitig machen werden.

Fügen wir ferner hinzu, daß Mendelssohn durch sämmtliche vier Symphonien und sechs Ouvertüren; Franz Schubert durch seine C-Dur Symphonie; Gade durch die C-Moll-Symphonie; Schumann durch die B-Dur-Symphonie u. s. f. in einer Saison vertreten waren; daß die Kammermusik funfzehn Compositionen Beethoven's; zehn Compositionen Mendelssohn's; das Clarinett-Quintett C. M. v. Weber's; das Es-Dur-Trio Franz Schubert's; Schumann's Quintett und Variationen für zwei Pianoforte u. s. f. zu Gehör brachte; daß endlich in Boston sogar Lieder von Schumann und Robert Franz wiederholt erklangen, ganz abgesehen von den Oratorien, Symphonien, Ouvertüren, ꝛc. eines Bach, Gluck, Cherubini, Händel, Haydn, Mozart, Spohr, u. s. f. — so wird man unsere Hochachtung vor einer solchen Stadt und unsere Freude und Theilnahme an so gediegenen Kunstbestrebungen vollkommen gerechtfertigt finden.

Es würde unmöglich sein, die angeführten Werke, sowie Bach's Triple-Concert und Fugen, Chopin's E-Moll-Concert und Aehnliches zur wiederholten Aufführung, d. h. zur Geltung zu bringen, wenn nicht ein gleich reger Sinn für den Ernst der altklassischen Musik, wie für den Phantasie-Reichthum der neuromantischen Schule mit ihren Consequenzen — die auf eine bedeutende Zukunft hinweisen, indem sie darauf vorbereiten — in Boston bereits vorhanden wäre, so daß die Kräfte nur zu wecken waren, denen bis dahin lediglich der Raum zu ihrer Entfaltung mangelte. So allein ist es erklärlich, wie in Boston in kurzer Zeit so bedeutende musikalische Vereinigungen und Gesellschaften entstehen konnten, wie: der „Mendelssohn Club" (für Kammermusik), die „Musical Fund Society" und die „Serenade Band" (für Orchester-Werke), die „Händel and Haydn Society" und die „Musical Education Society" (für Oratorien älterer und neuerer

Schule) und die Germanians (welche u. A. die Beethoven'sche 9te Symphonie **zuerst** nach Amerika verpflanzten) — Vereine, von denen man behaupten muß, daß ihr Entstehen, aber noch viel mehr ihr Fortbestehen, kein zufälliges oder durch Speculation hervorgerufenes sein kann, sondern daß das Bedürfniß sie erweckte.

Die Probe für alle derartige Vereine ist eine dreifache: ihre **quantitative**, ihre **qualitative** Thätigkeit und der **Erfolg**, welcher in der Theilnahme des Publikums begründet ist und die Dauer solcher Unternehmungen in letzter Instanz zu bestimmen pflegt. Nach allen diesen Seiten hin hat sich die Bostoner musikalische Thätigkeit schon so vollkommen erprobt, daß wir ungescheut aussprechen können, daß manche deutsche Residenz (exempla sunt odiosa) welche auf ihre Musik sehr stolz ist, sich die Bostoner systematischen Kunstbestrebungen zum Muster nehmen sollte, anstatt in dem einseitigen Vorurtheil noch immer befangen zu bleiben: „daß Amerika in künstlerischer Beziehung weder Ernst noch Streben beurkunde, sondern das Land des musikalischen Charlatanismus und Humbug sei und bleibe!" —

Wir haben bei unserer fragmentarischen Revue der Bostoner Concertprogramme absichtlich den Nachdruck auf die moderne Kunst von Beethoven bis Schumann gelegt, obgleich die älteren Kunstrichtungen von Bach und Händel bis Spohr und Weber nicht minder reich vertreten sind. Wir haben das einestheils gethan, um zu zeigen, daß Boston mit der Zeit weiter fortgeschritten ist, als selbst deutsche Symphonie-Soiréen vom neuesten Datum! Wir haben es anderntheils gethan, um hieran den Unterschied zu zeigen, der zwischen Old-England und der neuen Welt sich schlagend herausstellt.

England, mit einziger Ausnahme der New-Philharmonic-Society in London, sucht eine Ehre darin, nicht vorwärts zu gehen. Es blickt mit Indignation auf Alles, was nach Beethoven erschienen ist und nicht Mendelssohn heißt; es verfolgt namentlich Schumann und Wagner mit Spott, wo es nur immer kann. Dagegen ist es dort Modesache, alljährlich sämmtliche Händel'sche Oratorien abzusingen, für Bach'sche Fugen zu schwärmen, Haydn und Mozart als Gipfelpunkt der Orchestermusik zu betrachten und Beethoven, Mendelssohn und Spohr nur darum gelten zu lassen, weil man sie eben nicht ignoriren **kann**, und seine Natur zwingen **muß**, auch solche Compositionen als „very fine pieces" zu erklären. Altklassische Werke zu cultiviren ist ganz achtungswerth, wenn das bei den Engländern nicht einestheils nur Modesache anstatt Ueberzeugung wäre; wenn anderntheils nicht äußerst wenig Verstand dazu gehörte, das „beautiful" zu finden, was die ganze Welt dafür längst erklärt hat; und wenn es den sehr ehrenwerthen „Gentlemen" nicht gar zu oft passirte, daß sie sich in ihren Urtheilen kolossal verschnappten, und z. B. Czerny, Auber und Halevy in gleiche Kategorie mit Beethoven, Mendelssohn und Spohr stellten, und dergl. mehr.

Je vorzüglicher die Kräfte sind, welche aus der ganzen civilisirten Welt in London zur „Season" zusammenströmen, um — Geld zu machen, je bedeutender die Concentration musikalischer Massen in London ist, desto unverantwortlicher ist die Stabilität (um nicht zu sagen Stupidität), welche England hartnäckig den modernen Fortschritten Deutschlands, d. h. des Landes gegenüber behauptet, dem England fast seine ganze musikalische Bildung und Anregung, seine besten Kräfte, seine schönsten Kunstgenüsse und Concert-Programme, fast ausschließlich zu verdanken hat.

Die englische Kritik namentlich benimmt sich den Kunstbewegungen Deutschlands gegenüber in einer solchen Weise (die Sie, geehrter Herr, in einer scharfen Entgegnung auf das unsinnige Urtheil der „Musical World", über „Young Germany", höchst nachsichtig nur ein „demolishing criticism" nennen), daß wir daraus unmittelbar erkennen, von welcher bedauernswürdigen, einseitigen und schließlich geschmackverderbenden Art die Zukunft der englischen Musik sein wird, welche ihren Stolz darein setzt, auf dem Rückschritt zu basiren.

Ist es aber bereits so weit gekommen, daß Ihr Bostoner „Journal" gegen die englische Kritik in „Musical World", „Illustrated News", etc. für **Schumann** und **Wagner** **in die Schranken tritt**, und mit einer Ueberzeugung für diese Geister kämpft, welche uns die höchste Achtung für Sie einflößt — so bedarf es kaum mehr der Erwähnung, daß die Verehrung, welche in Boston den Heroen einer vergangenen Zeit geweiht ist, keine Nachbeterei des englischen „Cultus", sondern eine aus eigener Ueberzeugung hervorgegangene ist und durch die Aufmerksamkeit, welche man der neuesten deutschen Kunstperiode widmet, bereits so balancirt wird, daß eine gleichzeitige Durchbildung nach allen Kunstrichtungen hin erstrebt und erreicht werden muß.

Wo man solche Früchte sieht, da muß man ein fröhliches und treugemeintes „Glückauf!" der lebensfrischen neuen Welt zurufen und mit Freuden einen Mann im Geiste begrüßen, welcher der geographischen Lage nach unser Antipode, dem Streben nach aber unser Bundesgenosse ist. Die Sympathien der Kunstverwandten stehen höher als die der Stammverwandten, denn sie sind geistigerer Art. Und der wahre Kosmopolitismus herrscht im Reiche des Idealen!

Sie werden meine Freude, — welche der gleich kommt, die ein Reisender haben mag, wenn er „im fernen Westen" ein neues fruchtbares Land oder eine reiche Goldgrube entdeckt — erst begreifen, wenn ich Ihnen die Consequenzen meiner Entdeckung verrathe, die, wie mir dünkt, weder unlogisch noch phantastisch zu nennen sind.

Sie verfolgen bereits die Werke unseres Robert Schumann mit lebhaftem Interesse, Sie vertheidigen dieselben sogar mit Wärme und Ueberzeugung, seitdem Sie Gelegenheit hatten, Einzelne seiner Meisterwerke aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Dieses Interesse muß sich steigern, und kann nicht mehr verschwinden, sobald Sie erst Schumann's übrige Kunstwerke: seine 2te und 3te Symphonie, seine Ouvertüren zu Genoveva und Manfred, sein herrliches Pianoforte-Quartett und erstes Trio, seine Streichquartette und seine ewig junge Peri kennen gelernt haben.

Auf der anderen Seite widmen Sie Berlioz eine fortwährende Aufmerksamkeit in Ihrem Blatte. Sie bringen größere Artikel über ihn, geben Uebersetzungen aus seinen Werken, 2c. Endlich haben Sie Beethoven's Symphonie mit Chören, jene wirkungsreiche Vermittlerin zwischen Sonst und Jetzt, zwischen Diesseits und Jenseits der einseitigen Kunst, wiederholt mit Freude begrüßt und bereits in sich verarbeitet.

Alle die Elemente, welche gerade dazu berufen sind, auf die Wagner'sche Kunst vorzubereiten und diese mit der Gegenwart zu vermitteln, haben Sie mithin schon mehr oder weniger in sich aufgenommen, und darum sehe ich im Geiste schon die Brücke über den Ocean geschlagen, welche, wenn auch erst nach Jahrzehnten, die Wagner'schen Kunstwerke in das Land der Freiheit führen wird! —

England, Italien, und wohl auch Frankreich wird erst spät oder nie der Boden sein, auf welchen Wagner's Werke heimisch werden und Früchte tragen. Italien hat für immer ausgelebt, es liegt zu tief darnieder, um sich je wieder erheben zu können; es theilt das Schicksal des edlen Griechenland. England war nie die rechte Heimath der Musik, und die wenigen Ausnahmen, die man aufzählen könnte, blieben ohne Früchte im eigenen Lande. Frankreich ist zu frivol geworden und wird von politischen Stürmen zu sehr zerrissen, um sich in der Idee einer höheren Kunst concentriren zu können.

Dagegen gewinne ich mehr und mehr die Ueberzeugung, daß Wagner, der Mann der freien Kunst und der Mann der Zukunft, in dem Lande der Freiheit und Zukunft einst neu erstehen und eine bleibende Stätte finden wird, trotz aller Anfeindungen, die ihm jenseit des Oceans so wenig fehlen werden, als sie auf unserem Continent noch immer an der Tages-Ordnung sind und dem reichbegabten Schöpfergeist sein eigenes Vaterland leider auf immer verleiteten.

Diese Ansicht mußte sich befestigen, seitdem Ihr „Journal" mir zur Evidenz bewies, welche wirksamen Elemente in Nord-Amerika bereits gähren, sich durch allen „Humbug", durch alle Speculationswuth und absichtliche Irreführung des Geschmackes hindurch arbeiten und fest zu gestalten suchen.

Aber noch ein höherer Gesichtspunkt führt zu gleichem Schluß. — Seitdem wir eine Geschichte haben, zieht der Entwickelungsgang der Menschheit von Osten nach Westen, vom Aufgang zum Niedergang. Das ferne Asien war die Wiege der Menschheit, wie die der Kunst; das ferne Amerika ist das Ziel der neuesten Völkerwanderung, wie Europa das Ziel der früheren Völker-Stürme. Wenn auch das alte Europa bis jetzt seine Idealität für sich behielt und die neue Welt nur als Ziel der Realität, in Handel, Gewerbe und Politik, betrachtete, so verpflanzt sich doch Kunst und Wissenschaft, in oft unscheinbaren, aber lebensfrischen Keimen, zuerst unmerklich, aber immer weiter und weiter. In der Wissenschaft nimmt bereits Amerika eine ehrenvolle Stellung ein, und die Kunst wird und muß nachfolgen. Europa hat eine Kunstgeschichte von mehr Jahrhunderten, als Amerika eine selbstständige Existenz von eben so viel Jahrzehnten zählt. Und doch entwickelt sich Amerika so staunenerregend schnell, weil die vollendete Civilisation den Opfern und dem Ausschuß der Uebercivilisation auf dem Fuße nachfolgt.

Auch in der Kunst, wie in der Politik, machten die Proletarier, die Virtuosen der Arme und Beine, den ersten Ausflug nach Amerika und ließen den Kopf da, wo sie ihn verloren hatten, in Europa, welches, der Ueberzahl müde, seine Kunstproletarier als erste Colonisten in alle Winde verstreute. Noch sind es erst wenige Jahre, daß Deutschland des Virtuosenthum's vom leeren Klingklang satt wurde, und jener Schmarotzerpflanzen sich entledigte, die sich auf einem Boden auszubreiten wagten, den ein Gluck, Mozart und Beethoven für immer erobert zu haben glaubten.

Kaum, daß diese alten Sünden (erst theilweise) abgeschüttelt sind, sollten sie auch schon vergessen sein? Das alte bethörte Europa wollte dem jungen unerfahrenen Amerika vorwerfen, daß es die Geister des Nichts, die es an seiner Brust erst großgezogen hatte, ebenso aufnimmt, als das Mutterland; zum Theil durch einen falschen Glanz verführt, der ihnen von Europa voranging? Das wäre eine Inconsequenz und Selbstüberhebung, deren sich wohl gedankenlose Nachbeter, aber keine selbstdenkenden Menschen schuldig machen dürfen!

Amerika bedarf kaum ein Jahrzehent zu einer Umwandlung, zu welcher im abgelebten Europa ein Menschenalter gehört. Wir werden uns vielleicht in kürzerer Zeit, als wir selbst glauben, „dort drüben" wieder begegnen, um bei der ersten Aufführung von Wagner's Tannhäuser in Boston mit neu befestigter Ueberzeugung dem Lande der Zukunft zuzurufen:

Westwärts zieht die **Kunstgeschichte!**

Dresden, 1ster Juni 1853. Hoplit.

Die Instrumental-Einleitung zu Lohengrin. *)

Von R. Wagner.

Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehres, sehnte sich das unertödtbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Uebersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales" geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen einsamen Menschen eine Engelschaar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte. — Diese wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschaar, seine Uebergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des „Lohengrin" — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen. — Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginn sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählig wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschaar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kund giebt und immer ersichtlicher dem Erdenthale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schooße; entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder, und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachsthume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch springen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der Gral aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Gluth erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Athemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdenthal verbreitet und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschaar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von Neuem der Welt zu; den Gral ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Him-

*) Aus dem Programm des Züricher Musikfestes.

melsäthers verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.

Aus Danzig.

Die Gebrüder Müller. Löschhorn und die Gebrüder Stahlknecht. Léonard. Tichatscheck. Markull's neues Oratorium. Mendelssohn's Elias. Symphonieconcerte.

(Fortsetzung.)

Bedeutende Sensation erregte der Violin-Virtuose Hr. Leonard aus Brüssel, welcher sich in mehreren stark besuchten Concerten hören ließ. Das Adagio ist die vorzüglichste Stärke des Künstlers. Es athmet seelenvollen Gesang und darf sich, was Reinheit und zarten Schmelz betrifft, mit den Leistungen der berühmtesten Künstler messen. Die Technik ist nicht blendend, nicht außergewöhnlich, aber zur Darlegung einer soliden Virtuosität bedeutend genug und von seltener Reife. In den Compositionen des Hrn. Leonard findet sich nicht jene Einseitigkeit, jener handwerksmäßige Schlendrian, jene schablonenartige Factur, welche in vielen Virtuosenstücken so widerlich berührt. Die Virtuosität dient Hrn. L. nur als Mittel zum Zweck, zur Hebung und glanzvollen Darstellung einer künstlerischen Idee. Da diese als edler Kern sich durch das Ganze zieht, so vermißt der Zuhörer niemals werthvolle Musik, und selbst die Bravourstellen stehen in inniger Verbindung mit der Grundidee, verflachen sich niemals zu gedankenlosen, nüchternen Tändeleien, sondern athmen Applomb, und edles Feuer. Die Behandlung des Orchesters ist interessant und geschmackvoll. — Die Gattin des Hrn. Leonard, eine schöne Spanierin, erregte durch ihre Gesangskunst einiges Aufsehen. Sie singt technisch ganz vollendet und weiß alle Feinheiten der italienischen Schule in liebenswürdiger Weise wiederzugeben. Ein seelenvoller Reiz liegt in der Stimme nicht, aber die Kunstfertigkeit, in geschmackvoller und graziöser Anwendung, hat auch ihr Recht. — In ganz entgegengesetzter Weise wirkt der Gesang des Koryphäen der Dresdener Oper, des Hrn. Tichatschek, welcher vor gedrängt vollen Häusern an elf Abenden unsere Bühne betrat und einen förmlichen Enthusiasmus erregte. Hier wird das Ohr durch keine italienische Gesangskunst bestochen, im Gegentheil, es vermißt selbst die kleinste Koloratur, aber die Macht des Tons und die innigste Hingebung des Sängers an seine dramatische Aufgabe bringen eine Wirkung hervor, wie man sie unter vielen Berufenen nur an wenigen Auserwählten erfährt. In seltenem Grade hat sich Tichatschek die Stimme zu bewahren gewußt. Das Organ ist immer noch von gewaltiger Tonfülle und zugleich von lieblicher Rundung, dabei von tadelloser Reinheit. Es paart sich in ihm das Starke mit dem Milden. Ein gewisser romantischer Duft ist über der Stimme ausgebreitet, ich möchte sagen, ein Hauch ritterlicher Kraft und Anmuth. Die deutliche, klingende Aussprache der Worte ist unvergleichlich schön. Selbst im vollen Ensemble und in stark instrumentirten Stellen entgeht dem Zuhörer kaum eine Sylbe. In der sorgfältigen und feinen Behandlung des Recitativ's, einer gefährlichen Klippe im dramatischen Gesange, sucht Tichatschek seines Gleichen. Seine Declamation ist natürlich und ausdrucksvoll; sie leidet weder an Trockenheit, noch an schwülstigem Pathos, Eigenschaften, die nicht selten angetroffen werden. Energisch gefärbte Heldenpartien sagen der Individualität Tichatschek's und seinem mächtigen, umfangreichen und ausdauernden Organ vorzugsweise zu; doch auch auf dem Felde leichter, heiterer Romantik entfaltet sein Talent schöne Blüthen. Die Darstellung des Eleasar in der Jüdin war eine der genialsten des Künstlers. Sänger und Schauspieler verschmolzen hier in eines. Der Charakter war ebenso prägnant als originell angelegt und wurde mit seltener Consequenz durchgeführt. Mit dieser Partie, der ersten des Gastspiels, hatte Tichatschek das Terrain siegreich gewonnen. Von gleich hoher Vollendung war sein Raoul in den Hugenotten. Ihm fehlte im vierten Act nur eine Schröder-Devrient, um die Zuhörer auf den Gipfel der Begeisterung zu versetzen. Auffallend ist bei Tichatschek der gänzliche Mangel an Coloratur. In den wenigen Fällen, wo der Sänger Gebrauch davon macht, bildet er sie nicht in der Kehle, sondern vorn im Munde, was auch jedenfalls das mitunter Befremdende in der Aussprache durch das Einschieben ungehöriger Laute herbeigeführt hat. Doch, diese Fehler können der Größe des Sängers keinen Abbruch thun, namentlich können sie seinen hohen Rang unter den deutschen Tenoristen nicht gefährden. —

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 12ten Juni führte Hr. Theodor Hentschel in der katholischen Kirche während des Gottesdienstes eine Missa für Männerstimmen eigner Composition auf. Die Solos hatten einige Mitglieder des Stadttheaters und Dilettanten übernommen, die Chöre bestanden aus Mitgliedern die-

siger Gesangsvereine. Das Werk bekundet nicht allein eine tüchtige musikalische Durchbildung, sondern auch wirkliches Talent zum musikalischen Schaffen auf religiösem Gebiete. Als die hervorragendsten Theile der Missa erschienen uns das Sanctus, das Agnus Dei und das Benedictus. Glücklich durchgeführt ist die Steigerung, so daß das Werk in seinem weiteren Verlaufe immer mehr an Interesse gewinnt. Die Ausführung des sehr schwierigen Werkes war eine im Ganzen lobenswerthe und zeugte von großem Fleiß und Sorgfalt beim Einstudiren. Besondere Anerkennung verdient Hrn. Schneider's Vortrag der ersten Solo-Tenor-Partie.

Vermischtes.

Der Scherz des Berliner Tonkünstlervereins über die in „Vorbereitung befindliche Indra" droht zum bitteren Ernst zu werden. In Güstrow ist „Indra, romantische Oper mit Tanz in drei Aufzügen, von G. zu Putlitz, Musik von Friedrich von Flotow" zum ersten Male gegeben worden! Jedenfalls wird der Jubel von Güstrow den Tonsetzer hinlänglich für den ausgebliebenen Enthusiasmus an anderen Orten entschädigen.

Hr. A. F. Riccius übernimmt die Redaction der „Rheinischen Musikzeitung"; der bisherige Redacteur derselben, Hr. L. Bischoff, gründet dagegen ein neues musikalisches Blatt unter dem Titel „Niederrheinische Musikzeitung".

Englische Arroganz und Ignoranz.

Eine Illustration aus London.

Die Engländer haben bekanntlich bei der Theilung der Erde vergessen, auf die Grazien und Musen Beschlag zu legen und haben deshalb das Unglück, sich regelmäßig zu blamiren, wenn ihr, von der Industrie consumirtes Genie auf den Holzweg — wir meinen die englische Kunst — geräth. —

Allen Respekt vor Englands Dichtern und Philosophen! Ihren Shakespeare, Newton, Bacon und Watt wird ihnen kein Volk der Welt streitig machen. Aber warum lassen sie sich damit nicht genügen, warum treiben sie, was ihnen die gütige Natur versagte: die „aesthetic arts?" Und welcher Dämon flüsterte ihnen ein, daß sie „musical" sind? Wohl dem „continent", daß er noch nicht verdammt ist, englische Musik zu verdauen. Er kaut an der italienischen und französischen schon manches liebe Jahr! — Es fehlte gerade noch, daß wir englische Kirchenmusik, „gentlemanlike songs" und „favourite pieces" zu hören bekämen. Doch Spaß bei Seite. Die Zeit kann noch kommen! denn warum sollte nicht auch der englische Geschmack einmal „fashion" werden, wenn die „gute Gesellschaft" vom italienischen endlich Katzenjammer bekommt? Dann rathen wir aber allen musikalischen Ohren bei Zeiten nach Australien zu wandern und Schafzucht oder Goldwäscherei zu treiben. Der italienische Genre ist doch wenigstens noch ein Genre, der moderne Operngeschmack ist doch wenigstens noch ein Geschmack — aber die englische Musik hat weder Genre noch Geschmack! —

Aber — wirft man ein — Händel, Haydn, Mozart und Spohr und Mendelssohn werden dort cultivirt, und — Czerny und Balfe und Donizetti, setze man gefälligst noch hinzu, und Meyerbeer oder Bärenmeyer, es ist Alles Eins. Eine englische Vollblutseele zählt mit der größten Kaltblütigkeit in einem Athem alle diese Namen her und schwärmt für Alle zugleich, — denn die einen brilliren in Exeterhall oder in der Philharmonic Society, die andern in Her Majesty's u. s. w. und es ist Alles ein genre, denn es ist „very fine music!" —

Man lese die meisterhaften Briefe, die Johanna Kinkel vor Kurzem im „Morgenblatt" und in der „Augsburger Allgemeinen" (Nr. 86 und 114) über Londoner Musikzustände veröffentlichte — Briefe, welche das Gepräge der Wahrheit an der Stirn tragen; man sehe einen englischen Concertzettel von einigen 30 Nummern und man lese eine englische Kritik — dann braucht man nicht erst nach Argumenten zu suchen, dann hat man schon das fertige Material zu einer Hymne auf Englands Musik, wie wir sie heute mit englischen Worten anstimmen wollen.

Denn gerade eine englische Kritik ist es, die wir heute, so roh und unreif, wie sie vom Baume fällt, unsern Lesern als Beleg auftischen und sie fragen wollen, ob sie Appetit nach Fortsetzung haben, die wir alle acht Tage liefern können, so oft eine Nummer der Londoner „Illustrated News" oder der „Musical World" erscheint."

Man fürchte Nichts. Solche Mixed pickles mit spanischem Pfeffer und Grünspan sind als Abnormität nur mit Vorsicht zu genießen. Sie dienen dazu, um dem damit verbrennten Gaumen erst die Wohlthat der echten deutschen sauren Gurken — wie z. B. der Rheinischen Musikzeitung — empfinden und uns dem Schöpfer danken zu lehren, daß Wir nicht sind, wie Jene da drüben, daß wir solchen Unsinn doch nur ausnahmsweise, nicht als Hausmannskost, genießen müssen! —

Die Londoner Illustrirte vom 9ten April (XXII. Nr. 616) enthält auf S. 271 folgende Recension über Robert Schumann, welche wir uns nicht enthalten können, hier in Uebersetzung wiederzugeben. Sie diene nur als ein Beispiel für tausend.

Philharmonische Gesellschaft.

„Es zeigte sich beträchtliche Neugierde, die Ouvertüre, Scherzo und Finale (Op. 52) von Dr. Schumann, einem der neuesten musikalischen Lichter Deutschlands, kennen zu lernen. Er ist als Kritiker und als Ehemann der gefeierten Clara Wieck, einer der größten classischen Pianistinnen, bekannt. Dr. Schumann ist ebenso, wie Richard Wagner — Onkel von Johanna, der Prima Donna des Kanzleigerichtshofes — ein streitfertiger (militant) Musiker. Vielleicht sind seine Werke, ähnlich denen einiger unserer eingeborenen streitfertigen Musiker, mit übertriebener Härte behandelt wor-

den, weil Professoren, welche die Feder führen, kein Recht auf Schonung (quarter) haben, wenn sie selbst schonungslos sind.

Dr. Schumann den Besitz jedes wesentlichen Talentes abzusprechen ist dessen ungeachtet voreilig und übertrieben. Er ist ein Componist von namhafter Begabung, er kennt die Theorien und Grundsätze seiner Kunst recht gut, aber er besitzt einen unmäßigen Ehrgeiz als origineller Denker (thinker) gelten zu wollen und bietet deshalb der Welt die möglichst widerwärtigste Musik (the ugliest possible music). Das (englische) Ohr ist in fortwährender Anstrengung, den Sinn der unerhörten und ungeschlachten (uncouth) Modulationen zu entdecken, aber es ist ein kaum denkbarer Zufall, eine Oase in dieser Wildniß von Tönen zu entdecken, welche dem nach einer melodischen Quelle Suchenden den Durst löschen könnte.

So weit der Erfolg Geltung hat, war daher die Ouverture eine Nullität (nullity). Ob, wie seine Bewunderer vorgeben, ein Geschmack für seine Musik durch beständiges Anhören zu erlangen wäre, ist unmöglich zu bestimmen; aber in unserem Lande, kann man nach dieser Erfahrung einen Erfolg als sehr fern liegend bezeichnen.

Welch köstlichen Contrast bildete dagegen Mozart's Es-Dur-Symphonie, und wie glänzend (sparkling) erschien die Ouverture zu „Masaniello" von Auber nach Schumann's Unverdaulichkeiten (crudities). In gleichem Farbenglanz erschien Spohr's Violinconcert in E-Moll Nr. 7, wie Frühlingsblumen nach des Leipziger Doctor's schrecklichen Ergüssen (dreary effusion)!" —

Diese, überaus bezeichnende Probe englischer Kritik ist nicht etwa eine einzige, nie dagewesene Ausnahme sondern die Regel — und eine musikalische Kritik mit Menschenverstand ist in England die Ausnahme! Wir könnten als Beleg noch eine Kritik der „Musical World" über: „ein scheußliches (hideous) Quintett von Robert Schumann, einem vertrauten protegée von Franz Liszt" anführen, in welcher Wagner und Schumann oder: „Richard und Robert die Siamesischen Zwillinge der modernen Aesthetik" genannt werden, und dergleichen Wahnsinn mehr. Aber wir glauben, die angegebenen Proben genügen, um zu zeigen, in welchem unfaßlichen Zustande beispielloser Roheit und Ungebildetheit sich die englische Kritik und Kunst befindet. Eine so vollkommene Begriffsverwirrung und Geschmacksverkehrtheit kann für einen Gebildeten ebensowenig Beleidigendes haben, als die Urtheile eines Kaffern.

Wir haben diese Probe der englischen Kritik zur Ergötzlichkeit unserer Leser aufgetischt, und fordern nunmehr jeden gebildeten deutschen Musiker auf, sich schleunigst nach London zur Saison zu begeben, um dort Lorbeeren einzuernten! — Hoplit.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Achtunddreißigster Band. № 26. Den 24. Juni 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

Oratorien.

Friedrich Kühmstedt, Op. 30. Die Verklärung des Herrn. Großes Oratorium nach J. Jeremias Kummer von Friedr. Ludewig. Clavierauszug. — Erfurt und Leipzig, C. W. Körner. Pr. 7 Thlr.

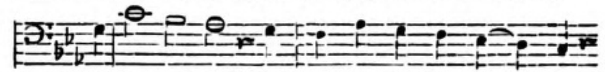
Es ist in diesen Blättern schon zum Oefteren die Bemerkung gemacht worden, daß es gewagt sei, dem Oratorium heutigen Tages seine Thätigkeit zuzuwenden. Gleichwohl begegnen wir immer von Neuem wieder derartigen geistlichen Compositionen. Der Grund dieser Erscheinung liegt einzig darin, daß man sich nicht davon überzeugen will oder kann, daß das geistliche Oratorium, wie es uns die Neuzeit zeigt, sich ausgelebt hat und nimmermehr Sympathien der Zeit sich zu erwecken im Stande ist, denn der positive Kirchenglaube ist entschwunden und somit auch die Empfänglichkeit für alle die Stoffe, welche auf jenem Glauben ruhen. Wenn die Componisten aber diese Thatsache ignoriren und fort und fort Oratorien im alten Sinne schreiben, so müssen sie es als eine natürliche Wirkung betrachten, wenn ihre derartigen Werke sich spurlos im Strome der Zeit verlieren. Denn schon längst hört man nicht mehr Oratorien an, um sich an ihnen zu erbauen im orthodoxen Sinne der Kirche; das Interesse, welches man noch daran nimmt, bezieht sich nur auf den rein musikalisch-künstlerischen Gehalt, der ihnen eine, wiewohl auch nur kurze, Dauer in der Gegenwart sichert. Denn meistentheils ruhen sie auf textlichen Unterlagen, die der modernen Denk- und Gefühlsweise fremd geworden sind und nur noch mittelst künstlicher Vertiefung in dieselben uns genießbar werden. Wenn wir heutigen Tages Bach's und Händel's Werke anhören oder studiren, so geschieht dies nicht des Gegenstandes halber, den sie aus innerer Nothwendigkeit getrieben bearbeiteten, sondern des Geistes wegen, den sie darüber ausgossen. Wer daher dem alten Oratorium anhängt, auf dasselbe schwört, der verkennt den Geist unserer Zeit, die wie die frühere ihre gleiche Berechtigung hat. Wie viel schöne Kraft verschwendet man nicht bei umfänglichen Oratorien, und wie gering ist nicht die Theilnahme, die man ihnen zollt! Nach wenigen Wochen oder Monaten ist das Werk vergessen; nur in wenigen Fällen wird es von einer gewissen Pietät wieder auf wenige Stunden in's Leben geführt. Es vermag nicht mehr im Volke Wurzel zu schlagen, das sich mehr und mehr dem lebendigen Drama auf der Bühne zuwendet, wenngleich die heutige Oper im alten Sinne in den meisten Fällen nur Unedles darbietet, in den Oratorien dagegen fast immer eine höhere, edlere Rich-

tung vorwaltet. Hierbei muß freilich noch bemerkt werden, daß Viele an die Composition eines Oratoriums gehen, bei denen der echte musikalische Born nur äußerst spärlich fließt, die daher diesen Mangel durch gelehrte Arbeit und anderweitige äußere Hülfsmittel ersetzen. Die Zahl solcher Oratorien, die auf diese Weise seit einer langen Reihe von Jahren entstanden, ist sehr groß; kein Wunder, wenn ihrer nicht mehr gedacht wird.

In dem vorliegenden Oratorium erhalten wir gleichfalls ein Werk, das dem Componisten in moralisch-künstlerischer Rücksicht alle Ehre macht, von der musikalischen Seite aber betrachtet wohl kaum eines erheblichen Erfolges sich erfreuen dürfte. Die musikalische Erfindung, das eigentliche in Tönen Leben, Gestaltung und Ausdruck gebende Element erscheint dem der Arbeit untergeordnet. Der Componist zeigt sich als fertiger Harmoniker, als ausgezeichneter Contrapunktist, und von dieser Seite darf man seinem Werke die volle Anerkennung nicht versagen; allein der Eindruck, den das Ganze macht, ist nicht von überzeugender, zündender Art, es reißt uns nicht mit sich fort; man wird immer genöthigt daran zu denken, wie der Componist Das und Jenes gemacht und ausgeführt hat, das kritische Bewußtsein wird nicht verdrängt durch eine den Verstand überwältigende Wirkung, das Gemüth wird nicht in schlagender Weise ergriffen und musikalisch-bedeutend zu großartigen Gefühlen und Anschauungen erhoben. Trotz manches Gelungenen macht das Ganze den Eindruck des Trockenen und Nüchternen, ein reiches, befruchtendes Phantasieleben, wie es uns die Kunst doch schaffen soll, tritt darin uns nicht entgegen. Und dieser fühlbare Mangel dürfte dem Werke bei seiner weiteren Verbreitung nicht unwesentlich hinderlich sein. Gleich die Introduction vermag uns nicht zu gewinnen. Nach einigen einleitenden, reflectirend gehaltenen Adagio-Tacten werden wir mit einer unvermeidlichen Fuge tractirt, deren beide Motive nicht geeignet sein dürften großartige, erhebende des Gegenstandes würdige Gedanken zu erwecken:



Nicht blos in religiösen Dingen, nein in der Musik ist der Aberglaube noch viel mehr zäher Natur. Man glaubt einmal steif und fest, daß nur mit einer Fuge ein Oratorium würdig eingeleitet werden könne. Allen Respekt vor des Componisten contrapunktischer Kunst, aber ergriffen, vorbereitet auf das in dem Folgenden dargestellte Ereigniß der Verklärung des Herrn hat er damit nicht das Gemüth in entsprechender musikalischer Weise. Aus dieser Fuge wird sofort übergeleitet in den ersten Chor der Engel „er hat vollbracht", welche Worte (Largo) in feierlichen Accorden ertönen, die aber noch wirkungsvoller sein würden, wenn der Schluß nach der dritten Wiederholung stattfände mit einer Fermate. Das Orchesterzwischenspiel und der Piano-Schluß des Chors ist matt gegen das Vorige. Daran schließt sich das Allegro maestoso $\frac{4}{2}$ Tact, dessen Hauptgedanke so erhebt,



und in ziemlicher Ausdehnung ausgebeutet wird, bis nach einem kurzen Adagio-Satze ein belebteres Allegro in C-Dur beginnt, dessen Hauptgedanken keineswegs dem Inhalte des Textes entsprechend sind „aus Nacht hervor zu neuem Licht ruft ihn empor am Siegestag des Vaters Wort." Man urtheile:



Abgesehen davon, daß dieser Text einer poetisch-musikalischen Behandlung fähig ist, haben die Themen auch nicht einmal melodischen Reiz; sie schmecken allzusehr nach dem Staube der Schulstube. Nach einem Recitativ der Maria, das in entsprechender Weise gehalten ist, folgt ein Quartett (Adagio) für zwei Soprane, Alt und Tenor, welches sehr gelungen genannt werden muß. Der Schmerz darin spricht so wahr und zart sich aus, daß es die Wirkung nicht verfehlen wird. Die sich anschließende Arie der Maria hat

zu viel theatralisches Pathos, das dem Charakter der Maria nicht angemessen ist. Nr. 5 und 6 ein Quintett, (3 Soprane, Alt und Tenor) das musikalisch nicht bedeutend genug ist, um wirken zu können. In dem folgenden Engelchor (Nr. 7) wird uns weniger Gelegenheit geboten die musikalische Erfindung als vielmehr die treffliche Arbeit anzuerkennen. Das darein verwebte Moderato in Choralform als Ruhepunkt ist nur der matte Abglanz eines Chorals. Wenn in Nr. 7 die Jünger singen: „Du Schrecklicher, wer kann vor Dir und Deinem Donner stehn! u. s. w., so kann die Musik dazu gleichfalls blos als gute Arbeit ohne entsprechenden, wirkenden geistigen Kern genannt werden. Das Quartett (Sopran und Alt) Nr. 10 hat freundlichen, milden Charakter und wird nach dem vorhergehenden Chor guten Eindruck machen. Der Todtenchor (Nr. 11) kann allerdings noch anders musikalisch ausgeführt gedacht werden. Das einleitende Orchesterritornell malt düster, ohne uns jedoch die Grauen des Todes in ergreifender Weise zu schildern. Die Worte Jesus „selig seid ihr Todten", u. s. w. sind zu farblos, und der sich anschließende Todtenchor gleichfalls nicht von der erschütternden Wirkung, wie sie uns die Textesworte auszudrücken scheinen. Die darauffolgende Arie des Satanas, im gewöhnlichen hergebrachten Zuschnitt gehalten, ist nicht ohne Feuer, jedoch mehr äußerlicher Art und zu phrasenvoll; als blos gemacht und erarbeitet zeigt sich auch das damit verbundene Duett des Satanas und des Engels Michael. Der Chor der Höllengeister (Männerstimmen) ist charakteristisch durchgeführt, wenn auch ohne hervortretenden melodischen Ausdruck. Der an ein ausdrucksvolles Recitativ des Engels Gabriel sich anschließende Doppelchor der Engel ist ein gelungenes Stück Musik. In dem Andante maestoso, welches beginnt und schließt, sind die Worte des Textes („der da war, und der da ist, und der da bleibet für und für, sein ist das Reich und sein die Macht, und sein Gedanke ewig Sieg") in schwungvollem und erhebendem Ausdrucke musikalisch wiedergegeben; es ist Strömung darin, die nicht die bloße Arbeit hervorzubringen vermag. Ebenso kündigt sich gleich im Thema des Allegro, welches der Tenor vorträgt, („und die im Schatten seiner Flügel trauen, die hält sein Heil und Freudenhort") ein ausdrucksvolles Motiv an, aus welchem der Componist mit gewohnter kundiger Hand ein abgerundetes Stück zu bilden verstanden hat. Wie schon bemerkt, ist die Arbeit der untergeordnete Factor, die Begeisterung und die Wärme der Empfindung ist das Hauptmoment dieses Chors. Um so mehr wunderte sich Referent, daß der Componist nicht mit diesem Stücke den ersten Theil schloß, sondern einen Choral darauf folgen ließ, dieser Choral paralysirt die Wirkung des vorigen Chors völlig. So wenig auch an und für sich gegen diesen Choral eingewendet werden mag, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß er gegen eine hohe Begeisterung aussprechendes Stück bedeutend abfällt und nicht an seiner Stelle ist. Da er überdieß der einzige im ganzen Oratorium ist, und seine Stelle gar nicht durch eine gewisse Nothwendigkeit bedingt ist, so wird es im Interesse des Ganzen nur gerathen sein, ihn bei Aufführungen fallen zu lassen.

Der zweite Theil beginnt nach einer kurzen Instrumentaleinleitung mit einem Chor der Engel (maestoso con moto) welcher bis zum Allegro (6/8) nichts Hervorstechendes enthält, das Motiv hat nichts Fesselndes. Dagegen ist das Allegro gleich mit dem Auftreten des ersten Motivs gewinnender Art, ein milder Geist liegt darüber ausgebreitet; das Ganze ist aber zu lang ausgedehnt und ermüdend. Die folgende Scene zwischen den drei Wächtern mit der vorangehenden grübelnden Einleitung enthält zu viel Reflectirtes, als daß sie die Aufmerksamkeit auf sich lenken könnte. Eine vorzügliche Nummer dagegen ist wieder der folgende fünfstimmige Chor „o wenn der Herr wird die Gefangenen Zions erlösen". Ein sanfter, milder und hoffender Geist liegt darüber ausgebreitet, der einer schönen Wirkung auf den Hörer versichert sein kann. Von da an bis zum Schluß des Ganzen bietet sich nichts Hervorstechendes und Bedeutungsvolles mehr dar. Das Schaffen zeigt sich zu sehr von der Reflexion beeinflußt, und einzelnes gut Getroffene vermag uns nicht für das Uebrige weniger Glückliche schadlos zu halten. Das folgende Terzett der drei Engel Michael, Raphael und Uriel nebst dem Recitativ Jesus' erwartet man tiefer erfaßt, namentlich die entscheidenden Worte: „eröffne dich, o Grab". Der Text bietet hier manche schöne, poetische Partien, die aber nicht eine entsprechende musikalische Ausprägung erhalten haben. Dies gilt auch von dem Quartett (Nr. 8), welches zu nüchtern ist, ohne belebende Wärme und Innigkeit. Die Nr. 9, worin die Engel verkünden, daß „der Herr aus dem Grabe erstanden und lebt in Kraft und Herrlichkeit" sollte eigentlich einen lichtvollen Punkt bilden; allein eine poetische Auffassung dieses Moments läßt sich nicht in dem Gegebenen auffinden. Das darauf folgende Duett zwischen Johannes und Petrus ist zwar charakteristisch, doch nicht frei vom Anstriche des Gewöhnlichen. Der Chor der Jünger (Nr. 11) ist theils zu matt, da, wo er innigere Wärme entwickeln, theils zu trocken, wo er höheren Aufschwung nehmen sollte. Die Fuge in E-Moll „ein Tag sagt es dem andern" ꝛc. ist nicht von musikalischem Geiste beseelt; auch ist die ganze Nummer zu lang und, da sie nichts Bedeutendes bie-

tet, ermüdend. In Nr. 12 Moderato, (zwischen Maria, Johannes und Petrus) sind einige gute Partien, namentlich ist das Motiv zu den Worten „ich will euch wiedersehn", von entsprechendem Ausdruck. Ob nun aber gleich dieses Motiv im folgenden Septett (Nr. 13) wieder auftritt, so kann diese Nummer dennoch nicht zu einer hervorstechend charakteristischen Färbung gelangen, weil die Arbeit darin das überwiegende Moment ausmacht. Die Worte Jesu's (Nr. 14) „den Frieden lasse ich euch ꝛc." sind nicht genug bedeutungsvoll erfaßt. Der Schlußchor nimmt zwar Anfangs einen großen Anlauf, allein er ist von keinem bedeutenden Inhalt getragen. Die an das Allegro moderato sich anschließende Fuge läßt uns eine recht treffliche Arbeit erkennen, die alle Künste dieser Form geschickt anzubringen versteht, allein das Hauptmotiv vermag weder durch seine melodische Seite zu fesseln, noch durch irgendwelchen anderweiten musikalischen Inhalt als bemerkenswerth genannt werden. Man prüfe selbst:

Sopran.
A - men,
Bass.
Und dem Soh - - - - - ne wird Ehre u. Macht, A-

A - - - - - - men
- - - - - - men

Unmöglich kann das fortwährende Absetzen der Stimmen schön genannt werden. Die contrapunktische Kunst soll nicht sich selbst Zweck sein, sondern dem Höheren dienen. Vereinigt sich mit ihr ein hoher, befruchtend schaffender Geist, wie es bei unsern Heroen der Tonkunst der Fall, so wird allerdings damit erreicht, was durch anderweite Mittel nicht erzielt werden kann. Da nun diese Formen, in denen wir bereits die höchsten Leistungen besitzen, der Neuzeit angefangen haben nicht mehr das zu sein, was sie ehedem waren, so dürfte es an der Zeit sein, daß die Componisten anderweiten Formen sich zuwenden und ohne Rückblick auf die Vergangenheit und ohne Anlehnen an dieselbe zu schaffen beginnen.

Emanuel Klitzsch.

Aus Königsberg.

Allgemeine und Königsberger Opernzustände. Nachträgliches über Concerte. Schluß.

Die Tonsprache in der Oper führt mich sogleich speciell auf unsere Königsberger Opernzustände. Ueber diese ist nicht viel zu sagen, namentlich aber nichts Gutes. Es stand durchweg schlecht damit, so schlecht, daß selbst die treuesten Anhänger und intimen Freunde unserer Opernmitglieder und Direction offen gestanden, sich diesen Winter an der Oper „vergraut" zu haben. — In so fern scheint also doch ein gewisser Fortschritt erkennbar, daß jetzt das Schlechte in besonders guter äußerer Art geboten werden muß, wenn es noch seine unglückselige Wirkung ausüben soll; mit der Musik allein ist's ebenfalls nicht mehr so wie früher, es gehört eine wo möglich prickelnd-spannende Handlung dazu, der unterhaltenden scenischen Ausstattung (ob nothwendig oder nicht) gar nicht zu gedenken. Dann aber, ich wiederhole es, kann das Volk noch Viel vertragen; nur die wirklich Gebildeten, deren es in der sogenannten „gebildeten Gesellschaft" so wenige giebt, daß von ihnen Einer auf Funfzig der letzteren kommt, — wenden sich mit Ekel dem Unwürdigen ab. Trotzdem aber erachte ich keineswegs den jetzigen Stand der Dinge für mißlich, denn ich urtheile nicht nach dem offenbar noch sehr charakterlosen Wesen des großen Publikums, sondern finde den Grund meiner Zufriedenheit in zwei Thatsachen: dem Erfolge der Wagner'schen Musikdramen, und dem sichtbaren Nichtmehrkönnen der Operncomponisten. Diese zwei Thatsachen sind selbst für die Feinde des Fortschritts unverkennbar vorhanden, und darauf läßt sich bauen. Wie ein Lauffeuer zog noch vor zwei Jahren jede neue Effectoper der Pariser Bühnen durch ganz Deutschland, selbst erbärmliche Machwerke, wie das Thal von Andorra, die Rosenfee, wurden noch herbeigezogen; der verlorene Sohn Auber's gab aber einen empfindlichen Stoß, nicht sein jämmerlicher Gehalt an sich machte Publikum und Bühnenleiter stutzen, sondern der weit schlimmere Umstand, daß diese Oper bereits die vierte oder fünfte der nach einander durchgefallenen war. Man sieht, wie betreffs des ewigen Juden gezögert wird; gewiß darf anzunehmen sein, daß Wagner den Blick der Bühnenleiter wieder auf Deutschland lenkt, denn daß Italiens*) Maëstri be-

*) Ein Freund schreibt kürzlich aus Rom über die Musik in der Peterskirche: „die Sänger kräheten wie die Hähne und schrieen wie die Esel!" — Ist das zu glauben? Da mir ein anderes Mal das Factum mitgetheilt wurde (von einer musikalischen Dame), daß in einer Kirche zu Florenz auf der Orgel eine wirkliche Polka gespielt wurde, so darf ich's glauben. —

reits sehr matte Lungen haben, daß von dort her schon lange keine frischen Opernladungen mehr kommen, braucht kaum noch erwähnt zu werden. Ricordi ist todt, — Ricordi, der Hauptvervielfältiger neuer italienischer Opern! und wie Er, so ist's auch die italienische Oper. Dieser Mailänder Verleger war die Münze, die so manches gleißende Opernstück in allen erdenklichen Formen („üblichen Arrangements") in die weite Welt beförderte, und das Grab dieses Mannes scheint auch das der modernen italienischen Oper sein zu sollen. Nehmen wir an, sie sei bereits begraben, und setzen ihr als Leichenstein eine marmorne türkische Trommel mit der Inschrift:

Hier fault ein Körper,
in dem nie eine Seele wohnte.

Oder hatte er je eine solche? nein! „'s ist nur sein Kleid, — Barmherzigkeit!" wo je so ein Ding umging, das Oper mit italienischem Text war und Seele hatte, da war es gewiß eben keine rechte „italienische" mehr, eben so wie die Opern Gluck's (von dessen Reformationsepoche an) durchaus keine französischen sind, trotz ihres französischen Textes und trotz aller französischen Gevatterschaft.

Die in Königsberg neu zur Aufführung gekommenen Opern bilden ein Triumvirat, dessen Herrschaft auf dem Repertoir allem Anscheine nach nur von kurzer Dauer (theilweise von bereits beendeter) ist; alle drei gehören dem kleineren Genre an: „die Nürnberger Puppe" von Adam, „ein Lied als Verräther" von Sobolewski, „die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai. Die Nürnberger Waare von Adam war eben ein unterhaltendes Puppenspiel, nur von weniger Effect als man ihn im Wiener Hanswurst- („Wurschtel"-) Prater und in Kasperlecomödien erlebt. Es ist eine beträchtliche Dosis echter Operei (d. i. Pfiffigkeitswahnsinn) darin enthalten mit recht schlauer Musik angerührt. Die Wirkung ist die, daß man während der Vorstellung lacht, und sich nach derselben schämt und ärgert, gelacht zu haben. —

„Ein Lied als Verräther" ist ein Werk Sobolewski's, dem man gegen dessen frühere Opern mehr Maß und Form nachrühmen darf, das Buch von H. Hartung nöthigte ihn gewissermaßen dazu. Zwei sehr wesentliche Mängel aber waren tödtlich für diese Oper: die sehr unbedeutende Handlung im Verhältnisse zu der Länge der Dichtung, und der Geist der Musik, die in ihrem ganzen Wesen viel zu dickblütig für eine komische Oper ist; dieses Genre liegt durchaus nicht im Bereiche des Componisten, dessen Tugenden: starke Herrschaft über die Technik und Eigenthümlichkeit der Ideen, so wie auch dessen Fehler: ausschweifende Phantasie, willkürliches Sichgehenlassen des specifischen „Musikers" in ihm, seine mehr abstract-künstlerische als rein menschliche Empfindungsweise, bereits von mir bei Besprechung seiner Oper „Ziska" in einem früheren Jahrgange (1851) dieser Blätter dargelegt wurden. Die in Rede stehende komische Oper wurde nur zwei Mal unter Leitung des Componisten aufgeführt.

Otto Nicolai's „lustige Weiber von Windsor" fanden ziemlich lebhaften Beifall. Der unverwüstliche Humor des Shakespeare'schen Falstaff, den Nicolai wie Mosenthal unmöglich ganz im Opernwasser zu ersäufen im Stande waren, der glatte Gang des Ganzen und die Fluth italienischer Melodien verhalfen zu diesem äußerlichen Erfolge. Nicolai's Musik ist mir persönlich dadurch widerwärtig, daß sie so ohne alle innere Ursprünglichkeit ist, indem sie nicht etwa durch Anregung ehrbarer, sondern unehrbarer fremder Werke auf reproductivem Wege entstand. Nicolai war ein feiner Speculant, ein geschickter Machemann; er war erst in Deutschland und componirte deutsch, dann in Italien und componirte italienisch, später kam er wieder nach Deutschland, woselbst er die allerbeste Gelegenheit fand italienische und französische Opern zu hören*), und nun componirte er — Mélange. Die „Leute" das waren seine Leute, und weil er ein sehr anständiger Musiker und dazu ein wahrhaft excellenter Dirigent war**), so fand er um so weitere Kreise der Sympathie. Die unaufhörlich gesponnenen Melodien, deren absolute Herrschaft in den „lustigen Weibern", bilden ein wahres Meer von Syrup und Limonade, in dem die göttliche Frau Wahrheit wie eine einzelne Austerschaale — natürlich leer — herumschwimmt.

Was unsere Opernsängerschaft anbelangt, so capriciere ich mich diese Saison auf den Vorsatz, kein einziges Individuum namhaft zu machen, denn nichts Namhaftes in der That giebt's zu nennen. Wir haben von Allem Etwas: leidliche Persönlichkeit, leidliches Spiel, leidliche Stimme, leidliche Singweise, — unleidliche Persönlichkeit, unleidliches Spiel, unleidliche Stimme, unleidliche Singweise. Alle diese Leidlich- und Unleidlichkeiten sind aber unter dem

*) Mir sind ausländische Sänger bekannt, die eigens deutsche Sprache erlernten und Engagements an deutschen Bühnen annahmen, blos um deutsche Opern singen und kennen zu lernen. Sie wurden bitter getäuscht, und klagten ihr Leid, in Deutschland nicht so viel deutsche Oper zu finden wie französische und italienische. — —

**) Ich hörte unter Nicolai's Direction in den von ihm gegründeten Philharmonischen Concerten zu Wien die neunte Symphonie in höchst ausgezeichneter Weise; namentlich war die Bestimmtheit des Ausdrucks vereint mit einem hohen Grade äußerer Glätte der Technik bemerkenswerth.

ganzen Personale so merkwürdig von der höchst ungütigen Mama Natur und dem höchst rappelköpfischen Papa Zufall vertheilt worden, daß das Ganze als solches durchaus unleidlich ist. Ich möchte dieses und ein anderes ganz ähnliches Personal wie Karten mischen können, und ich glaube, es könnte was Gescheidtes gewonnen werden: eine Sängerin müßte weg, — weil sie gar zu häßlich ist, — und dann müßte auch ein Sänger weg, weil er gar zu unsängerlich ist; — noch eine Sängerin und noch ein Sänger weg wegen Papageiendialogisirens und Windmühlengesticulirens, und die Stellen besser besetzt, das wäre prächtig!

Unser Chor scheint Ansichten über den Chorgesang zu haben, die gänzlich von den allgemein bestehenden, auf die natürlichen Gesetze der Klangtemperatur, des Rhythmus und der Intonation gegründeten, abweichen. Bei aller Achtung für Consequenz und die Beharrlichkeit geschlossener Corporationen im Ausführen wohlerwogener Grundsätze kann ich mich doch nicht mit der stricte verfolgten Richtung unseres Opernchors einverstanden erklären, denn die Wirkung ist oft eine solche, daß man anzunehmen gezwungen ist, von Dreien singen immer Viere falsch. In besonders günstigen Fällen stellt sich auch wohl das umgekehrte Verhältniß heraus.

Unser Ballet ist recht rührig, und Nationaltänze kommen ziemlich oft vor, wenn nur unsere Balletttänzerinnen ...... (erlauben Sie, daß ich die Augen niederschlage,) ... nicht so erschrecklich .... (gestatten Sie mir holdes Erröthen) .... unschuldig wären! .... denn wahrhaftig, ich glaube, seitdem Eva in den Apfel biß und die erste „neue Mode" erfand, — und vollends seitdem über den schlummernden Weinerfinder Noah das verhüllende Gewand gedeckt wurde, hielten die damaligen Balletttänzerinnen gewisse jetzt beliebte Attitüden für zu unschuldig. Aber ohne Wortwenderei: ist der Tanz nicht jetzt eine wahrhaft entwürdigte Kunst? wann wird's darin anders werden, wenn nicht zuerst die „gebildete Welt" sich schämt, und dem Unfug den Rücken wendet? dann erst kann man von den Tanzenden verlangen, daß auch sie sich schämen lernen, denn von Kindesbeinen an wachsen sie ja in den Prostitutionsanstalten, „Balletschulen" genannt, auf. Fi-donc! reden wir nicht davon, und springen lieber vom Podium herab in's Orchester.

Unser Orchester hat's schwer, sehr schwer, und nicht beleidigend darf ihm der Ausspruch sein, daß es keine Fortschritte gemacht habe. Musikdirector Sobolewski brachte in der ersten Zeit seines neuen Amtsantrittes einen bis dahin mangelnden geistigen Schwung in das Orchester, auch wurden einige neue Mitglieder angestellt; da kamen aber die schlechten Theaterjahre, und Manches zerging: — gespart mußte werden, viele überjagte Proben, zu schnell einstudirte Opern, der gänzliche Mangel an der fördernden Uebung im Symphonienspiel, Mattwerden des geplagten Musikdirectors wie der gehetzten Orchestermitglieder, das Alles floß Eines aus dem Anderen, und so steht es jetzt nicht gut mit dem Orchester, denn die guten Ausführungen kommen bei weitem nicht den übeln an Zahl gleich. —

Sobolewski ist nun abgegangen (ob auf immer, scheint unbestimmt zu sein); er gab noch ein Abschiedsconcert, in welchem mehrere seiner Compositionen und die Eroica aufgeführt wurden. Seine Tochter Malvine, eine kaum über das Stadium der Kindheit getretene Sängerin mit tiefem Mezzosopran oder hohem Alt (erst mit zunehmendem Alter wird der Stimmcharakter sich entschieden bemerkbar machen), trat darin zum ersten Male öffentlich als Sängerin auf. Da Sobolewski nach Weimar ging, woselbst er sich und seine Tochter zu Gehör bringen wird, dürfen wir von dorther aus einer kritisch-berechtigten Feder vielleicht ein tiefer eingehendes Urtheil über den Componisten Sobolewski erwarten.

Orgelkloß betreffend ist noch zu sagen, daß derselbe so nebenbei ein — „Conservatorium für Musik" hier errichten wollte; es blieb aber bei der Annonce, und Hr. Kloß, nachdem er sich durch einige Concerte fürchterlich gerächt hatte, — verschwand. Uebrigens ist dieser Mann, zwar als Orgelconcertahasverus etwas unheimlich, doch als Programmenmacher sehr zu loben, indem seine Programme immer Sinn und Verstand hatten, — freilich die Ausführung derselben nicht. Ein Spaßvogel sagte einmal in Bezug auf die komischen Manieren mehrerer Orchesterbläser: Hr. A. „spritzt" Flöte, B. „saugt" Clarinette, C. „jappt" Fagott, D. „schnappt" Horn, E. „knabbert" Hoboe, F. „kraspelt" Harfe, — und so könnte man von Kloß sagen, er „stolpert" Orgel; ich möchte nicht sein Pedal sein, und auch nicht sein Balgtreter, denn er verbraucht außerordentlich viel — Wind.

Marpurg's letztes Concert fand Statt, und machte guten Eindruck, namentlich durch abermalige Ausführung der Walpurgisnacht, ein Stück, das leider an etlichen phrasirten Längen laborirt, sonst aber höchst anregenden Geistes ist. Der dabei gespielte Flügel erinnert mich an seinen Verfertiger Julius Gebauhr sen. in unserer Stadt; dieser Mann sieht sein unablässiges gediegenes Streben (durch geeignete Mittel unterstützt) jetzt belohnt, denn seine Instrumente sind anerkannt sehr vortrefflich, und brachten ihm auf der Weltindustrieausstellung die Medaille ein. —

Unsere angehende einzige hiesige Musikalien=Verlagshandlung Pfitzer und Heilmann hat auf's Neue mehrere Werke in die Welt befördert, und zwar in guter Ausstattung.

Und nun weiß ich Ihnen nichts mehr zu melden, als meine Freude über M. Hauptmann's starke That in dem Werke: „die Natur der Harmonik und der Metrik". Solch ein Kopf denkt für Zehntausend.

Adieu! auf glückliches Wiedersehen so oder so!

Mitte Mai. Louis Köhler.

Aus Danzig.

Die Gebrüder Müller. Löschhorn und die Gebrüder Stahlknecht. Léonard. Tichatscheck. Markull's neues Oratorium. Mendelssohn's Elias. Symphonieconcerte.

(Schluß.)

Zur Vorfeier des Todtenfestes brachte Hr. Musikdirector Markull eins seiner größeren Werke, das Oratorium: „das Gedächtniß der Entschlafenen", Text von dem hiesigen als Kanzelredner gefeierten Consistorialrath, Dr. Bresler, zum zweiten Male zur Aufführung. Dieses Oratorium, ein Werk von entschiedenem Werthe, ist eigends für die Feier des Todtenfestes verfaßt und füllt somit eine bisher fühlbar gewesene Lücke in der Oratorien=Literatur — unseres Wissens existirt kein ähnliches derartiges Werk — in ehrenwerther Weise aus. Es zerfällt in zwei Theile: Klage und Trost. Der Text besteht aus Worten der heiligen Schrift und eigener Dichtung, und nimmt in sofern eine eigenthümliche Stellung ein, als er, abweichend von anderen Oratorientexten, uns keine fortlaufende Handlung, sondern eine zusammenhängende Reihefolge von lyrischen Bildern und Reflexionen, wie sie die verschiedenen Lebensstadien mit sich bringen, vorführt. Diese aber sind in sehr poetischer und sinnreicher Weise mit einander verbunden, und schlagen oft Saiten an, die unmittelbar im Inneren eine mächtige Resonnanz finden. Die Aufführung des Werkes war, wie wir es von dem Verein des Hrn. MD. Markull gewohnt sind, eine gute und befriedigende, und machte auf die zahlreiche Versammlung sichtlich einen tiefen Eindruck. Die sehr dankbaren Solopartien waren theils durch die Kräfte des Vereins, theils durch Mitglieder der Oper vertreten. — Am Charfreitage führte Hr. MD. Markull Mendelssohn's Oratorium „Elias" auf. Die erste Aufführung dieses Werkes fand vor vier Jahren Statt. Diesmal erhielt die Aufführung eine große Zierde durch die Mitwirkung des Hrn. Tichatschek, welcher die Tenorpartie ungemein edel und mit frommer Hingebung sang. Auch die anderen Sänger leisteten Treffliches, namentlich Hr. Bertram (Elias) und die Altistin Frl. Marschalk, beide Mitglieder der Oper. Die Theilnahme des Publikums an dieser Aufführung war außergewöhnlich groß. Es mochten wohl 700 Personen die weiten Räume des neuen Schützenhauses angefüllt haben. — Die Symphonieconcerte, deren immer vier im Winter stattfinden, wurden auch in der verflossenen Saison fortgesetzt. Das Comité zeigt ein tüchtiges Streben und ist auch den neuen Kunsterscheinungen nicht abhold. Wir lernten Werke von Schumann und Gade kennen, diesmal auch Richard Wagner's Tannhäuser=Ouvertüre, welche in zwei Concerten zur Aufführung kam und viel von sich reden machte, obschon in sehr verschiedenem Sinne. Wagner war hier dem großen Publikum noch gänzlich unbekannt. Es scheint aber Aussicht zu der Aufführung des Tannhäuser im nächsten Winter vorhanden zu sein, wenn die Theaterdirection bis dahin ihren Entschluß nicht ändert.

—r—

Replik des Herrn Anton Schindler.*)

Geehrter Herr Redacteur!

Dem Wunsche gern Gehör gebend, den Sie in der, dem neusten Galitzin'schen Briefe vorausgeschickten Randbemerkung aussprechen**), will ich mich in meiner Erwiderung möglichst kurz fassen, daher die Hauptdata dieser widerwärtigen und bereits langweiligen Streitsache, die schon durch die Rheinische Musikzeitung unterm 26sten März mitgetheilt sind, blos resumiren. Der Hr. Gegner, mit seiner Mäcenaten= und Fürstenwürde prunkend, letztere dennoch im Verlaufe des Streites so vielfach verletzend und einem Plebejer gleich sich benehmend, hat sich dazu noch in so colossalen Widersprüchen und Unwahrheiten ausgelassen, daß er Aufmerksamkeit und Theilnahme des lesenden Publikum's von der fraglichen Sache längst verscheucht hat. Wozu also noch lange Erwiderungen?

Unter den vom heiligen Nicolaus mir zugeschickten Briefen des Fürsten Galitzin an Beethoven lautet einer wörtlich also: „Charkoff, $\frac{1}{2}\frac{1}{9}$. Novemb. 1826. Mon cher et digne Mr. de Beethoven, Vous devez me croire bien leger et bien inconsequent de Vous

*) Wir geben obige Erwiderung unverkürzt und wörtlich, wie den Brief des Hrn. Fürsten Galitzin, betrachten aber nun den Streit als beendet. D. Red.

**) Nr. 24 der N. Zeitschrift für Musik, 10ten Juni.

laisser sans réponse pendant si longtemps, surtout quand j'ai reçu de Vous deux nouveaux chefs-d'oeuvres de votre immortel et inépuisable génie. Mais des circonstances malheureuses! . . . Maintenant j'habite le fond de la Russie et sous peu de jours je partirai pour la Perse pour y faire la guerre. Avant cela j'expédierai absolument à M. M. Stiglitz et Comp. **la somme de 125 Ducats** et je ne puis que vous offrir mes remerciments pour vos chefs-d'oeuvres et mes excusses d'avoir été si longtemps sans vous donner signe de vie."

Ist Fürst G. im Stande Existenz und Inhalt dieses eigenen Schuldbekenntnisses zu widerlegen, vermag er ferner zu beweisen, daß er Wort gehalten und dem sterbenden Beethoven die Summe von 125 # sofort übermacht — wie er versprochen — darum dieser nicht in die Nothwendigkeit versetzt ward, in England Hülfe zu suchen, weil sie aus Rußland gekommen, so fällt alles Andere zu Boden und der Fürst steht gerechtfertigt da. Es ist aber gerade die schuldig gebliebene Summe von 125 # das Punctum quaestionis in der Darstellung des Factum's in meinem Buche, darüber jedoch Fürst G. in seiner Vertheidigung hinweg zu schlüpfen beliebt; alles Andere ist Nebensache. Hat der Fürst wirklich einige Zahlungen an Beethoven bei dessen Lebzeiten geleistet, gut für ihn! die dafür eingesammelten Ehren mögen doch wohl seiner Zeit diese unbedeutenden Summen tausendfältig aufgewogen haben. Was aber hat nun dieser Mäcenas der Welt hierüber zu lesen gegeben?! Was hat er unserm Großmeister aufzubürden sich erkühnt! —

Unterm 26sten Januar d. J. schreibt mir der Fürst, daß ihn bei der Rückkunft aus Petersburg nach Charkoff ein Brief von Karl van Beethoven, de dato Wien, 15ter Dec. 1852 erwartet hat, woraus resultirt, daß er am 19ten Febr. 1823 die Summe von 700 Rubel, und in selbem Jahr nochmals 550 Rubel, zusammen also 1250 Rubel, an Beethoven abgeschickt habe; zugleich ersucht er mich „dieses Resultat seiner Erkundigung" zu veröffentlichen, nachdem er doch in wahrhaft triumphirender Art bereits mit seinem Ausweise und einer langen Auseinandersetzung hervorgetreten war. Der gnädige Herr überläßt es mir zu errathen, ob er Papier- oder Silberrubel meint. Da es ihm sicherlich nur um eine blendende Summe zu thun war, so wollen wir sie in Papier annehmen, die etwas über hundert Ducaten macht. Nun verkündigt er in dem offenen Schreiben an mich, daß Hr. Karl van Beethoven neuerdings in seinem Briefe vom 24sten Dec. 1824 die Entdeckung gemacht, daß er noch weitere 50 Ducaten an Beethoven geschickt, welche Summe dem großmüthigen Mann nicht mehr erinnerlich war *). Dabei muß sich einem doch die Frage aufdrängen, woher denn der Grund zu dem eigenen Schuldbekenntniß von 125 #, wie es vor uns liegt?

Dauert dieser Streit noch eine Weile fort, so steht in Aussicht, Hr. Karl van Beethoven werde aus den in Händen habenden Briefen des Fürsten an seinen Onkel noch mehrere solcher Entdeckungen machen, die dem hohen Herrn die überraschende Gewißheit geben, welch' großer Wohlthäter, aber auch welch' schlechter Buchführer er einstens gewesen. Hr. Karl Beethoven möge auf diesem Wege erfahren, daß seine an Fürst Galitzin im Punkte der noch restirenden 75 # gemachte Declamation, (vermittels Auszügen aus dessen Briefen an L. van Beethoven) durch Zufall oder Leitung der Nemesis auch anderen Männern in Petersburg zu Gesicht gekommen, die aus höherer Pietät für das ungetrübte Andenken an den großen Meister, als sein Neffe und Erbe immerhin gehabt und noch zu haben scheint, die Hauptdata daraus mir mitgetheilt haben. Damit, und mit dem an des Meisters Seite persönlich Erlebten und von ihm unmittelbar Ueberkommenen, bin ich im Stande zu antworten. Darnach ist die Sachlage vor Beethoven's Tode folgende:

Als richtig ergiebt sich die Einsendung von 50 # im Jahr 1823 an das Bankhaus Henikstein u. C., die durch Beethoven's Quittung vom 22sten Oct. desselben Jahres, welche der Fürst in seinem Ausweis in Nr. 3 d. Bl. voranstellt, Bestätigung erhält. Für diese Summe erhielt der Fürst die Partitur der Missa solennis, jedoch keineswegs ohne sein Verlangen, wie er nun vorzugeben wagt, sondern in Folge von Beethoven's Antrag und seines Einverständnisses, letzteres bestätigt durch seinen Brief vom 29sten Nov. 1823 an den Componisten, der in meinen Händen und von der Rhein. Musikzeitung bereits citirt ist. Die Allg. Leipz. Musikzeitung von 1824, Seite 349, besagt in einem Berichte aus Petersburg über die Aufführung dieses Werkes ausdrücklich: „Der hier lebende Fürst N. B. Galitzin verschrieb dieses noch nicht öffentlich bekannte Werk vom Verfasser selbst."

Von einem Ersatze dieser benannten Summe durch eine andere für ein Quartett findet sich in dem Ausweise keinerlei positive Angabe, möglich also, daß die

*) Die in diesem Briefe aufgeführten Summen in Mark, Rubeln, Thalern und auch in Ducaten bieten einen Galimathias dar, aus dem bessere Rechnenkünstler als ich nicht klug werden können. Welch' Kopfbrechen muß das unsern Beethoven verursacht haben, der über die Addition nicht hinaus gekommen!

durch Hrn. K. van Beethoven entdeckte Rimesse von 550 Rubel als Ersatz zu gelten habe.

Bemerkenswerthe Thatsachen nach Beethoven's Tode sind folgende:

Auf die erste Nachforschung des Dr. Bach 1827 in Petersburg erfolgte die unerfreuliche Rückantwort, daß Fürst G. hauptsächlich zerrütteter Vermögensumstände wegen die Residenzstadt verlassen, und Dienste in der Armee genommen habe. Dies erklärt seinen Stoßseufzer im voranstehenden Briefe vom Nov. 1826: „mais des circonstances malheureuses!" und dürfte hierin der Schlüssel zu all' dem unfürstlichen Drehen und Winden in der fraglichen Sache zu finden sein. — Weiterhin wußte sich der letzte Vormund von Beethoven's Neffen und Erben, Hr. Hofsekretär Hotschewar, durch die wiener Staatskanzlei und den österreichischen Gesandten in Petersburg den Weg an den russischen Staatskanzler, Grafen Nesselrode, zu bahnen und ihn um Intervention bei Fürst Galitzin zu bitten. Der Erfolg war in sofern ein günstiger, als wir in dem veröffentlichten Ausweise eine Quittung des Hrn. Karl Beethoven vom 9ten November 1832 erblicken . . . über erhaltene 30 Ducaten! — Aus einem in diesem fürstlichen Ausweise aufgeführten Schreiben des Hrn. K. Beethoven, de dato Wien, 29sten März 1852, erfahren wir den Erhalt weiterer 20 #. Die somit noch restirenden 75 Duc. wurden erst im Sommer des vorigen Jahres an Hrn. Karl Beethoven entrichtet, „damit — wie mir der heilige Nicolaus gleichzeitig meldet — Galitzin den Erben für sich gewinnen und dann ungehindert mit seine unwahre Erzählung debitiren könne" und über den „Pamphletaire" herzufallen. Wirklich hat sich auch Hr. Karl Beethoven in seinem Briefe vom 29sten März v. J. zu einer Rechtfertigung des Fürsten in den Zeitungen erboten, jedoch unter der Bedingung: (welche Fürst G. mit anzuführen vergessen hat) „sobald Votre Altesse mir das Geld, d. h. 75 #, gezahlt haben wird." Dieser Rest ward gezahlt und die Rechtfertigung nebst überraschenden Entdeckungen liegen vor uns. Ist das nicht Zauberei? Indessen, nichts weniger als Zauberei ist es, aus diesen Daten zu ersehen, daß der reiche Bojar zur Abtragung einer so großen Summe nicht mehr als 25, schreibe: fünf und zwanzig Jahre benöthigt hat. Freilich, die circonstances malheureuses! —

Somit kann ich wohl schließen, indem ich Sie, geehrter Hr. Redacteur, um Aufnahme dieser Zeilen höflich ersuche, mich ferner in allem Uebrigen auf den Inhalt meiner Replik in Nr. 15 und 16 d. Bl. vom vor. Jahr und zugleich auf die Rhein. Musikzeitung vom 26sten März d. J. beziehe, endlich . . . indem ich den von Fürst G. mir wiederholt gemachten Vorwurf der Verläumdung mit gebührenden Zinsen an seine Quelle zurücksende. Ob auch die mächtige Beschützerin Sr. Durchlaucht, die Gazette musicale de Paris, die einen so schamlosen Mißbrauch mit meiner zweiten Replik in ihrer Nummer vom 20sten Febr. d. J. gemacht, vom Vorstehenden Notiz nehmen und damit gleichfalls das durch Se. Durchlaucht getrübte Andenken an Beethoven in etwas reinigen wolle, überlasse ich ihrem entsetzlich weitem Gewissen.

Frankfurt a. M., 16ter Juni 1853.

A. Schindler.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 18ten Juni ward Gluck's Alceste zum ersten Male und als Festvorstellung zur Vermählung des Prinzen Albert von Sachsen gegeben. Der Oper selbst ging die Ouvertüre zu Titus als Festouvertüre (!) und ein ziemlich unbedeutender und inhaltsloser Prolog von Julius Hartmann vorauf. Die Opern-Vorstellung war eine nach hiesigen Verhältnissen sehr gelungene zu nennen, da man sichtlich den größten Fleiß auf das Einstudiren verwendet hatte und sämmtliche Darsteller sich mit Liebe der Lösung ihrer Aufgabe unterzogen. Die Titelrolle war durch Frl. Mayer besetzt; die Leistung der Sängerin in dieser Partie gehört unstreitig zu dem Besten, was wir von ihr gesehen haben. Sie zeigte, daß sie classische Musik aufzufassen und zu singen versteht. In dergleichen Rollen wird Frl. Mayer stets mehr an ihrem Platze sein, als im leichter gehaltenen Genre oder in Wagner's Dramen. Hr. Schneider sang den Admet und zeigte sich hierbei als ein ebenso strebsamer als durchgebildeter Sänger. Die übrigen Partien waren genügend durch Frl. Bleyel (Ismene), Hrn. Cramer (Apollo und Evander), Hrn. Stürmer (Herakles), Hrn. Schott (Charon), Hrn. Brassin (Oberpriester) und Hrn. Herboldt (Herold) besetzt.

Auf unserem Theater gastirt gegenwärtig Hr. Reer vom Coburg-Gothaischen Hoftheater. Er hat seinen Gastrollen-Cyclus mit Robert dem Teufel eröffnet und ist bis jetzt außerdem noch als Masaniello und Stradella aufgetreten. Der tüchtige Sänger fand beim Publikum die freundlichste Aufnahme. Zugleich mit ihm trat Frl. Michalesi aus Freiburg als Isabella und als Elvira (Stumme von Portici) auf, konnte aber keinen Erfolg erringen, da sie weder die zu großen Partien erforderlichen Stimm-Mittel, noch die nöthige Durchbildung hat. — Frl. Engst hat ihr hiesiges Gastspiel mit Romeo beendet.

Hr. Moritz Siering aus Dresden führte am 19ten Juni in einer Matinée im kleinen Saale der Buchhändlerbörse vor einem eingeladenen Publikum mehrere seiner Compositionen auf und wurde hierbei von Frau Dr. Reclam und

den HH. **Grabau** und **Haubold** unterstützt. Das Programm enthielt: „die Post“, Etude, und „Walzer“ für Pfte., an Liedern: „das Traumbild“ und „Ich Niemand trau“ von Heine; „Mailied“, „an die Erwählte“ und „an die Entfernte“ von Göthe und „Sängers Trost“ von Kerner, sämmtlich gesungen von Fr. Dr. **Reclam**. Den Schluß bildete ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, vorgetragen von dem Componisten und den HH. **Haubold** und **Grabau**. Die Etude und der Walzer sind Salonstücke in dem gegenwärtig beliebten Geschmack, doch gehören sie der besseren Richtung an. Von größerem Belang sind die Lieder, in denen sich ein tüchtiges und ernstes Streben zeigt, obschon ein Anlehnen an Vorbilder, namentlich an Schumann und Mendelssohn zuweilen sehr deutlich hervortritt. Wir machen noch den Componisten auf einige uns nicht ganz motivirt erscheinende Textwiederholungen aufmerksam, durch deren Wegfall die betreffenden Lieder jedenfalls nur gewinnen würden. Das Trio ist ein beachtenswerthes Werk. Wird auch nicht gerade sehr viel Neues in ihm geboten, so zeichnet es sich doch durch Frische der Gedanken und Formgewandtheit aus. Am meisten sprach uns das Scherzo an; das Adagio erschien uns etwas zu weit ausgesponnen, der letzte Satz im Verhältniß zu den übrigen zu kurz gefaßt. Beim Vortrag der Pianoforte-Partie im Trio, sowie der Etude und des Walzers zeigte sich Hr. Siering als guter Pianist. Seine Leistungen fanden bei dem Auditorium gerechte Anerkennung und wir können Hrn. Siering zu den Werken, durch die er sich uns als Componist bekannt machte, nur Glück wünschen.
F. G.

Aus Weimar. Mit unsern Musikzuständen steht es zur Zeit, so weit von der Oper die Rede sein kann, ziemlich jämmerlich aus. Liszt hat aus bekannten Gründen die Direction einstweilen nieder gelegt. Mit ihm ist auch das ganze Repertoire verschwunden, welches Jahre lang den Stolz Weimar's ausgemacht hat. Nachdem die Oper vier Wochen lang gänzlich pausirt hatte, gab es ein paar Mal „Ernani“, ein paar Mal „Martha“, drei Mal „Indra“ und wir bekommen zu guter Letzt als Novität „des Teufels Antheil“. Sie denken, daß ich scherze. Gott, nein! es ist trauriger, trüber Ernst. Glücklicherweise haben wir noch einige Ressourcen gute Musik zu machen und zu hören, da, wie Sie wissen, Liszt's Salon allen Künstlern jeden Sonntag Morgen offen steht, was fast die einzige Oase in dieser großen Wüste war, wenn ich ein paar andere Musikaufführungen abrechnen will. Unter diesen hebe ich vor Allem die Aufführung des Oratoriums „Mose“ von Marx hervor*). Der rüstige Vorkämpfer der musikalischen Reformation war hier persönlich anwesend, und da er unter den hiesigen Künstlern meist nur Wahlverwandte traf, so fand er die herzlichste Aufnahme. Es ist erfreulich, die lebensfähigen Elemente der Gegenwart sich hier absenken zu sehen, wo sie unter Liszt's Pflege der Zukunft erhalten bleiben können. Was den „Mose“ selbst anlangt, so war er eine Blume mehr in den großen Kranz, den man hier durch Werke wie „den fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Harold, Romeo und Julie, Faust, Manfred, Cellini“ u. a. gewunden hat. Es wird den zahlreichen Verehrern von Marx nicht unwillkommen sein zu erfahren, daß der hiesige Bildhauer W. v. Hoyer das Medaillon von Marx modellirt hat in der Weise wie dasjenige, welches er im November von H. Berlioz anfertigte. Aus dem Atelier dieses talentvollen Künstlers ist letztens auch eine schöne Marmorbüste Bach's hervorgegangen, welche die Frau Großherzogin K. H. bestellte, und die im Schlosse placirt werden soll. — In einem Hofconcerte, welches aus Anlaß der letzten Vermählungsfeierlichkeiten stattfand, kamen Mendelssohn's Loreley-Fragment, Gade's Frühlingsphantasie und eine Festouvertüre von Raff zur Aufführung. Bald nach den mit dem 15ten dieses eintretenden Theaterferien wird der größere Theil der hiesigen Künstlerschaft Weimar verlassen: Liszt wird eine Reise nach Paris und der Schweiz antreten, Hr. Laub wird wahrscheinlich nach Prag gehen, Hr. Klintworth, der in der Frühlingsphantasie von Gade den Klavierpart spielte, geht auf kurze Zeit nach Hannover, Herr Stange aus Petersburg wird dahin zurückkehren, Hr. Coßmann wird wie gewöhnlich nach Baden-Baden gehen. Die Gebrüder Wieniawski werden sich ebenfalls wieder auf Reisen begeben. Sie traten in einem Wohlthätigkeitsconcerte auf, in welchem der Violinist Hr. Henry W. sein Souvenir de Moscou, der Pianist Hr. Joseph W. die Polonaise von Liszt in E vortrug. In gleichem Concerte sang Mad. Knop zwei Lieder von Raff, welche sehr beifällig aufgenommen wurden. Hr. Henry W. spielte bei Anwesenheit des Königs von Sachsen auch in einem Hofconcerte. Die HH. Bruckner aus München und Mason aus Boston werden wahrscheinlich hier bleiben, und die Rückkunft Liszt's abwarten, um ihre Studien fortzusetzen. Liszt selbst wird auf den Winter mehre größere Werke in Angriff nehmen. Raff arbeitet an der Musik seines „Samson“. — Im Sängerpersonal der Oper sind einige Veränderungen zu notiren. Der Tenorist Hr. Beck ist abgegangen; an seine Stelle tritt Hr. Dr. Liebert aus Cöln; das unbesetzte Fach einer ersten dramatischen Sängerin ist Frl. Taborsky übertragen worden. Ob Liszt die Oberleitung der Oper wieder übernehmen wird, ist noch ungewiß. Wenn dies geschieht, so werden zunächst der „Tell“ und „Orpheus“ von Gluck in Scene gehen. —

*) In nächster Nummer einen ausführlichen Bericht.
D. Red.

Vermischtes.

Hr. Schloß in Cöln soll Willens sein, aus der „Rheinischen Musikzeitung“ ein Localblatt zu machen, da die Nachricht, Hr. Riccius habe die Redaction übernommen, sich nicht bestätigt.

Die „**Theaterchronik**“ berichtet in ihrer neuesten Nummer: „**Großartiges Gastspiel.** Hr. Dir. Wir-

fing (in Leipzig) beabsichtigt die in Leipzig mit den besten Kräften einstudirte und im ausgezeichnetsten (?) Ensemble executirte Oper „Tannhäuser" mit seiner ganzen Gesellschaft in Berlin zu geben, und in einem Zeitraum von vierzehn Tagen nochmals zu wiederholen. Hr. Dir. Wirsing befand sich deshalb bereits in Berlin." Ob Hr. Dir. Wirsing wirklich Schritte in dieser Angelegenheit gethan, wissen wir nicht, so viel aber können wir versichern, daß der Tondichter weder ihm noch sonst irgend Jemand die Erlaubniß dazu gegeben hat. Nur Hr. Franz Wallner in Posen besitzt, wie wir schon in Nr. 8 mittheilten, diese Erlaubniß, unter der Bedingung, daß Hr. Schöneck dirigirt und Hr. Meffert den Tannhäuser singt. Sollte obige Mittheilung auf Wahrheit beruhen, so wäre auf das Entschiedenste gegen ein solches Unternehmen zu protestiren.

R. Wagner's Tannhäuser in Posen. *)

Audiatur et altera pars.

Selten ist wohl ein mehr von Entstellungen wimmelnder Artikel in diese geschätzten Blätter übergegangen, als jener unter dem obigen Titel in Nr. 24. der neuen Zeitschrift für Musik. Zuerst ist das Motiv dieses Berichtes nicht künstlerischen sondern persönlichen Rücksichten entsprungen. Zweitens ist es eine Unwahrheit, daß Herr Meffert die Partie des Tannhäuser unter den Augen des Componisten einstudirt hat. Die tüchtige Leistung des Herrn Meffert ist ein Werk eignem Studiums und ehrlicher Begeisterung für die große Tondichtung. Der Darsteller des Wolfram von Eschenbach ist der in der Theaterwelt ehrenvoll bekannte Baritonist Wrede, der in Breslau, Hamburg, sein Fach eben so tüchtig ausfüllte, als hier, und schon im Laufe des verflossenen Winters mit der Partie des Wolfram in Düsseldorf eben so warme Anerkennung errang als hier. Die Chöre wurden von 24 stimmbegabten Personen ausgeführt, mehr wird kein Vernünftiger von einer Provinzialbühne verlangen. Es ist eine Unwahrheit, daß die Oper, trotz Einwendung des Herrn Schöneck, nach achttägigem Studium auf die Breter gebracht wurde, es ist diese Behauptung eine Lächerlichkeit, die von selbst in die Augen springt, da die Unmöglichkeit dazu auf der Hand liegt, auch wenn die Hauptpartien und ein Theil des Chores, wie es hier der Fall war, bereits fest einstudirt waren. Ein Beweis für die Pietät, mit welcher bei der Aufführung dieser Oper zu Werk gegangen wurde, ist wohl das Factum, daß, um die Zeit zu den nöthigen Proben zu gewinnen, das Theater in der besten Saison sechs volle Tage lang geschlossen wurde. Schlüßlich sei noch bemerkt, daß das große Werk hier schon 5 von der Elite des Publikums enthusiastisch aufgenommene, über zahlreich besuchte Vorstellungen erlebt hat.

Franz Wallner.

*) Die in Nr. 24 mitgetheilte Correspondenz aus Posen hat obige Erwiderung hervorgerufen. Gleichzeitig ist indeß auch schon ein Nachtrag zu jener Correspondenz von dem Hrn. Verf. derselben bei uns eingegangen, den wir, durch Mangel an Raum dies Mal daran verhindert, in nächster Nummer veröffentlichen werden. Dort werden wir zugleich die Ansicht, die wir aus den beiderseitigen Mittheilungen gewonnen haben, mittheilen. Zunächst mußten wir auch dem Angegriffenen Gelegenheit geben, sich auszusprechen.

D. Red.

Preisausschreiben für einen Operntext. Ein Freund der dramatischen Tonkunst hat der unterzeichneten Buchhandlung eine Summe von **200 Thalern** mit der Bestimmung übergeben, diese Summe zum Preise für den besten Stoff und Text zu einer lyrisch-romantischen Oper zu verwenden. Die Oper soll den Zeitraum eines gewöhnlichen Spielabends einnehmen, also aus mindestens 2 oder 3 Acten bestehen. Inhalt und Bearbeitung soll den Anforderungen der Gegenwart entsprechend sein, ohne jedoch das Gute der bisherigen Oper unberücksichtigt zu lassen. Die Oper darf keinen Dialog enthalten. Die Texte müssen bis spätestens den 1sten December 1853 in zwei Exemplaren leserlich geschrieben, ohne Namensangabe des Verfassers, jedoch mit einem Motto versehen, und unter Beifügung eines versiegelten und mit gleichlautendem Motto versehenen Zettels, welcher innen den Namen enthält, an die unterzeichnete Buchhandlung franco eingesendet werden. Das Preisrichteramt haben auf Ersuchen gütigst übernommen die HH. Dr. Carl Gutzkow in Dresden, Dr. Franz Liszt, Hof-Kapellmeister in Weimar, Eduard Genast, Regisseur am Hoftheater in Weimar. Das von den genannten HH. Preisrichtern als das beste erkannte Libretto ist gegen den Preis von 200 Thalern Eigenthum des Preisausschreibers. Derselbe wird das Libretto einem befähigten Componisten zur Composition übergeben. Außer dem Preise soll dem Verfasser des Libretto's auch noch von den etwaigen Aufführungen der Oper der dem Dichter gesetzlich zufallende Theil der Einnahmen gewährt werden. Sollte nach dem Ausspruche der Hrn. Preisrichter kein Werk den oben angegebenen Bedingungen entsprechen, so wird der ausgeschriebene Preis nicht ertheilt.

Gera, den 8ten Juni 1853.

Die Buchhandlung von Hermann Kanitz
in Gera, im Auftrage.

An die Directionen der deutschen Gesangvereine, Liedertafeln und Musikfeste.

Zur Verständigung und Warnung.

Schon öfters haben Gesangvereine, Liedertafeln und Unternehmer von Musikfesten die Stimmen solcher Gesänge, welche sich für ihre Zwecke eigneten, statt dieselben von den Verlegern in der erforderlichen Anzahl zu entnehmen, durch Ueberdruck

(Umdruck) selbst herstellen lassen, und dadurch die rechtmäßigen Verlagseigenthümer der betreffenden Werke beeinträchtigt. Die Vervielfältigung durch Ueberdruck, gleichviel zu welchem Zwecke, gehört, wenn sie von Nicht-Berechtigten geschieht, zu dem gesetzlich verbotenen und strafbaren Nachdruck. Sonderbarer Weise scheint aber hierüber Unklarheit zu herrschen, und nur dieser wird es in den meisten Fällen zuzuschreiben sein, daß jene Rechtsverletzungen ziemlich häufig vorgekommen sind.

Der unterzeichnete Verein, dessen Zweck der Schutz gegen unrechtmäßigen Musikalien-Nachdruck und zugleich die Unterstützung der Verfolgung desselben ist, hält es für angemessen, auf die Unrechtmäßigkeit des obigen Verfahrens aufmerksam zu machen, und spricht dabei die Hoffnung aus, daß es nur dieser Verständigung bedürfen werde, um von der Wiederholung desselben abzuhalten.

Leipzig am 10ten Juni 1853.

Der Verein der deutschen Musikalienhändler gegen Nachdruck.

In dessen Auftrag

Dr. Härtel,
d. Z. Secretär.

Briefkasten.

Frankfurt a. M. Hr. A. S. Sie erhalten das Heft zurück, wenn es der Betreffende, dessen Besuch wir erwarten, gelesen hat. Es bleibt Ihnen unverloren. — Weimar. Hr. J. R. Wir bitten um Einsendung der versprochenen Manuscripte. Dresden, Hoplit, desgl.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.

Inhaltsverzeichniß

zum acht und dreißigsten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Berlin.

Aus Carlsruhe.

Aus Danzig.

Aus Dresden.

Aus Königsberg.

Aus Paris.

Aus Posen.

Aus Prag.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Vermischtes.

Musikbeilagen.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte.

Inserate.

Druck von Fr. Rückmann.